

УТИЛОВА Наталия Ивановна - доктор искусствоведения, профессор, с 1979 года читает курс «режиссура, монтажа» в Институте повышения квалификации для работников радио и ТВ, а также на факультете рекламы в Московском государственном университете. Имеет более 10 режиссерских работ, в том числе серию сюжетов под рубрику «XX век в кадре и за кадром» для Российского телеканала и ряд рекламных роликов.

В книге **«Монтаж»** автор не только обращается к теории и истории развития монтажа, но и раскрывает его возможности психологически воздействовать на зрителя, заставляя зрителя плакать и смеяться, восхищаться и ужасаться, эстетически наслаждаться увиденным и получать информацию из первых рук, а порой и дезинформацию по воле недобросовестных-авторов.

Особое место в пособии, уделяется вопросам, связанным с использованием построения звуковой партитуры, цвета, композиции кадра, составляющих, единое целое и объединенных темпоритмическим решением при помощи монтажной* построения, которые помогают создать экранное произведение.

Телевизионный

МАСТЕР-КЛАСС

Н. И. Утилова

Монтаж

Телевизионный/ МАСТЕР-КЛАСС

Н. И.Утилова

Монтаж

АСПЕНТ ПРЕСС

Москва
2004

УДК [070.431:621.397.13](075.4)+778.58(075.4)
ББК 37.95я78-1+76.032я78-1 У 84

Утилова Наталия Ивановна

У 84 Монтаж: Учеб. пособие для студентов вузов / Н. И. Утилова. — М.: Аспект Пресс, 2004. — 171 с. — (Серия «Телевизионный мастер-класс»).

ISBN 5-7567-0354-3

Данная книга содержит современную, наиболее актуальную на сегодняшний день информацию о творческих возможностях монтажа и его новых формах. Наряду с анализом практики современного монтажа как технического приема, в пособии рассматриваются типы монтажных соединений в кино и на телевидении на примере работ ведущих мастеров телевидения и киноискусства, которые внесли свой вклад в развитие звукозрительного языка современных экранных искусств.

Для операторов, работающих над созданием телевизионной и мультимедийной продукции, и всех интересующихся этой профессией.

УДК [070.431:621.397.13](075.4)+778.58(075.4)
ББК 37.95я78-1+76.032я78-1

ISBN 5-7567-0354—3

© ЗАО Издательство «Аспект Пресс», 2004

Все учебники издательства «Аспект Пресс» на сайте
www.aspectpress.ru

Введение

В данном учебном пособии рассматриваются вопросы, связанные с творческими составляющими монтажа, поисками новых форм, анализом монтажных соединений в кино и на телевидении.

Пособие состоит из трех глав, в которых раскрываются возможности использования различных видов монтажных соединений, а также формулируется суть монтажа как технического приема.

Первая глава посвящена общим вопросам и содержит краткий обзор истории и теории монтажа. Здесь также рассматриваются монтажные теории — от немого к звукозрительному кинематографу и современному телевидению. Прослеживаются основные тенденции изменения монтажных приемов. Техническая эволюция новых искусств трансформирует только формы монтажа — эстетические функции монтажа остаются неизменными.

Одним из ключевых моментов владения теорией и практикой монтажа является самостоятельная работа над созданием сюжетов или авторских программ с использованием различных монтажных приемов. Поэтому уже в каждом параграфе предлагаются вопросы для проверки собственных знаний и темы для самостоятельного изучения.

«Грамматика и синтаксис» монтажа сложились в период немого кино. Звук (диалог, музыка, шумы, паузы) и цвет изменили весь образный строй экранных искусств. Телевидение (электронный монтаж, спецэффекты, рождение специфических форм монтажа, характерных для телевизионного экрана) открыло новые формы условности и породило иное восприятие временной последовательности развития сюжета. Всем этим проблемам посвящена *вторая глава*.

Третья глава поможет овладеть правилами монтажных соединений и уяснить, что существуют исключения, открывающие широкие возможности для экспериментов и новых творческих поисков.

В конце пособия даются *словарь понятий и терминов*, а также список рекомендуемой литературы.

От автора

Телевизионный монтаж как средство художественной выразительности является неотъемлемой частью режиссуры. Поэтому знания в области монтажа на практическом и теоретическом уровнях необходимы всем, кто занимается созданием телевизионной и мультимедийной продукции.

Монтаж, как и любой творческий процесс, отличается известной степенью самостоятельности. Однако было бы неверно думать, что законы монтажных соединений каждый раз открываются заново. Существуют базовые правила теории монтажа, подтвержденные практикой. В повседневной работе над созданием авторских сюжетов и телевизионных программ можно творчески использовать уже сделанные ранее находки и приемы.

В данном учебном пособии рассматриваются вопросы, связанные с основами современного линейного и нелинейного монтажа. Его цель состоит в том, чтобы раскрыть новые возможности монтажных решений в передачах различных жанров. Эти знания в дальнейшем помогут овладеть практическими приемами монтажа и станут залогом адекватного и точного выражения авторской мысли, образного построения телевизионного зрелища, информационной насыщенности и четкости построения сюжетных блоков.

Анализ почерка монтажных решений ведущих мастеров телевидения и кино, которые внесли свой вклад в развитие современного звукозрительного языка, помогает глубже постичь скрытые механизмы воздействия экранных произведений на зрителей.

Рамки данного учебного пособия не позволяют дать полный и системный обзор всей теоретической мысли и примеров из мировой практики монтажа. Поэтому основным методологическим приемом построения книги является изложение основополагающих монтажных теорий. Теория всегда непосредственно связана с практикой: она то опережает практику, то обобщает ее достижения.

Особое внимание уделяется поэтапному овладению функциональными приемами монтажа. Эти приемы, видоизменяясь под натиском новых технологий, по своей сути остаются неизменными. К ним относятся повествовательный, параллельный и ассоциативно-образный монтаж. Знание этих приемов поможет освоить и более сложные формы монтажа: аналитический монтаж, кон-

структивный (интеллектуальный, при котором художник моделирует мир, прибегая к ассоциациям, используя всю палитру художественно-выразительных приемов современного телевизионного языка).

Пособие содержит практические рекомендации по использованию цветowych изобразительных решений композиционного построения сюжетов, видеоклипов, программ разных жанров.

Цифровая нелинейная среда диктует свои правила обращения с исходным материалом, открывая большие художественные возможности перед творческими работниками. Это позволяет говорить о принципиально новых достижениях и появлении новых приемов аудиовизуального монтажа.

Весь комплекс рассматриваемых в пособии вопросов поможет обогатить поиски в области выразительных средств, позволит сделать процесс раскрытия содержания через форму более осмысленным: не подчиняя слепо содержание форме, отказаться от простой иллюстративности содержания, найти образное решение темы, более точно передать информацию, не отягощенную сложной формой.

1 «ВИДИМЫЙ МИР» И ЕГО ПРОЕКЦИЯ НА ТЕЛЕВИЗИОННОМ ЭКРАНЕ

§ 1. Экранное пространство как часть «видимого мира»

■ *Образное восприятие мира и экранного пространства. Создание телевизионного изображения **

Сегодня уже стало аксиомой, что окружающий мир не зависит ни от нас, ни от системы нашего восприятия. Он существует как данность до тех пор, пока мы не вступаем с ним в контакт, тогда как «видимый мир», или мир, воспринимаемый нами, двуедин. С одной стороны, он тождествен окружающему миру, а с другой — существует в отраженной форме: наших представлениях, чувствах, ассоциациях. Последнее обуславливает то, что окружающее предстает перед нами как образный мир. Именно поэтому каждый образ в момент своего возникновения близок к реальности. Реальность, отраженная на телевизионном экране, есть тоже образ реальности, или, как принято говорить, «вторая реальность».

Несмотря на фактурность изобразительного ряда, на прямое обращение к зрителю, на звуковую атмосферу, создаваемую шумами, речью, музыкальным сопровождением, «вторая реальность» является не просто зеркальным отражением первой. Она условна, так как изначально заключена в плоскость постоянного формата и в определенные временные рамки, ограниченные сеткой вещания. На формирование изображения, являющегося отражением

§ 1. Экранное пространство как часть «видимого мира»

реальности, непосредственно влияют особенности оптики того или иного вида камер (кино-, видео-, цифровой).

Восприятие «второй реальности» подчинено, с одной стороны, законам нашего восприятия действительности (как в жизни!), а с другой — ограничено условностью искусственно созданных образов и обобщений. Поэтому прежде всего рассмотрим особенности нашего человеческого восприятия мира.

Отражая картины реальности, наш глаз не хаотично движется в пространстве. Мы переводим взгляд с одного предмета на другой, с одного цветового пятна на другое, и наш взор перемещается в пространстве предметного мира по определенной траектории. В основе движения глаза лежит распознавание предметов в зависимости от их перспективного расположения относительно друг друга, степени их освещенности, яркости и цвета.

Однако зрительное восприятие создается мозгом, а не глазом. Мозг выделяет из общего хаоса предметного мира то, что больше всего заинтересовало нас в данное мгновение. Благодаря этому мы выделяем из окружающей среды объект, который становится центром нашего внимания. Однако данный объект находится среди других предметов, размещенных в пространстве. Поэтому мы можем рассматривать его не только с разных точек, в разной крупности, но и как объект, включенный в общий поток движения (как пространственного, так и временного).

Иными словами, всякое восприятие есть уже субъективное отражение действительности, в основе которого лежит физиология зрительных центров. Зрение передает в мозг отпечаток изображения действительности, который затем перерастает в его образ. Так мы постигаем образ «видимого мира»: изначально наше восприятие «монтажно», выборочно.

Все, что мы видим, складывается в определенную *композицию*¹, которая фиксируется нами как на сознательном, так и на бессознательном уровне восприятия. Если наш взгляд (или мы сами) перемещается в пространстве, то возникает серия композиций разной крупности. Однако разные композиции обладают разной степенью воздействия на нас.

Вспомните возникающее порой ощущение: «А ведь я это уже видел или слышал, но тогда не обратил на это внимания! Но я же переживал это ощущение!...». Почему такое возможно?

¹ Значение выделенных слов см. в Словаре понятий и терминов.

Оглядывая пространство, наш глаз фиксирует цветовые пятна, геометрические линии (горизонтальные и вертикальные), объемы (больше — меньше), расположение предметов (дальше — ближе), движущиеся и статичные объекты. А дальше мозг уже корректирует «увиденное» и переводит в привычное: «Я так вижу». Тогда вступает в силу субъективная точка зрения каждого индивида на объективно существующий мир.

Порой мир кажется нам необозримым: широко раскидываются просторы, горизонт «убегает», дорога теряется в бесконечной дали, небеса необъятны... То вдруг пространство «исчезает», становится «тесным», и окружающий мир представляется засасывающей воронкой, стекающей в «точку», или ограниченным непреступными «вертикалями», когда взор все время упирается в «стену»...

А причина всему — наше внутреннее состояние. Именно от него зависит, как мы воспринимаем пространство и в какие цвета окрашиваем мир. Иногда мы на него смотрим через «розовые очки», иногда все вдруг становится «голубым и зеленым», а сумеречное состояние души погружает мир в «черноту». Однако бывает и обратное явление: окружающий мир, воспринимаемый нами во всем его цветовом многообразии, влияет на наше представление о нем и на наше настроение.

При этом цвет воздействует не только на психологическое, но и на физиологическое состояние человека. Например, красный цвет возбуждает и активизирует, поднимает давление, а синий — успокаивает и затормаживает восприятие, снижает давление. Отсюда можно сделать вывод: цвет, являясь частью образного восприятия «видимого мира», всегда двуедин — он объективен и «субъективен» одновременно. С одной стороны, физиологически он одинаково воздействует на любой человеческий организм, независимо от национальных особенностей цветовой символики той или иной страны или цветовых пристрастий того или иного человека (на уровне субъективной оценки — нравится или не нравится). С другой стороны, цвет воздействует на наше чувственное отношение к миру. И в этом проявляется некое субъективное восприятие, эмоциональное окрашивание «увиденного» через «пережитое». Цветовые, как и световые, акценты, контрасты организуют в нашем восприятии окружающее пространство в определенный ритмический рисунок.

Что же мы видим вокруг нас на самом деле? Является ли отраженное на телевизионном экране образом реальности, или мы уже

давно созерцаем виртуальный мир с виртуальными героями? Изменяют ли «цветные картинки» телевизионного пространства наш мир?

Телевизионные герои, их поступки, образ мышления, их жизненное пространство являются проекцией хорошо сформированного коммуникативного поля. Его созданием заняты не только творческие работники, но и политологи, социологи и власти. Постепенно у зрителей складывается представление: этот — «свой», а этот — «чужой», это — «светлое», а это — «темное».

Именно поэтому так важно проанализировать, какими средствами достигается сознательное воздействие на зрителя, а какие «работают» на уровне подсознания; выявить информационные потоки, моделирующие наше представление об окружающем мире; понять, какую роль в создании общего настроения играют логические модели, а какую — чувственное воздействие на телезрителя. Что руководит человеком: логика или чувство? Реальны ли телевизионные образы, или мир, увиденный на голубом экране, лишь отражение чужого взгляда?

Одни из нас видят мир одноплановым, как некое пространство, заполненное предметами и объектами живой и неживой природы. Такие люди чувствуют себя частью этого мира. Другие населяют его образами и символами, где обилие оттенков и красок создает сложные узоры «видимого мира», складывающиеся в калейдоскоп событий и явлений. И перед их глазами возникает объемное пространство, наполненное красочным многообразием визуальных, зримых картин и многоголосным звучанием. Такие люди становятся или художниками, или романтиками.

Образы и фантазия порождают мир, полный чувственных переживаний. Но при этом люди одинаково (быть может, только в разной степени) воспринимают окружающее в нескольких плоскостях:

- 1) как мир физических форм и явлений, т.е. чистую информацию; здесь цвет является частью предметов и объектов нашего восприятия;
- 2) как мир, ассоциируемый с памятью (генетической, мифологической, приобретенных знаний и т.д.).

В этом случае цвет приобретает несколько значений. С одной стороны, он — составляющая нашего эмоционального переживания. С другой — это часть культурологического наследия и социальной жизни общества, в котором мы живем. Здесь цвет воспринимается человеком в его историческом контексте. Особенно ярко это заметно в живописи, архитектуре, литературе.

Каждая эпоха имеет как бы свое цветовое «обозначение». Эпоха Возрождения воспринимается как «богатство и благородство цветовой палитры — золотистая охра, красный цвет, коричневое звучание заполняют картины великих мастеров, этим цветам вторят глубокий зеленый цвет и синяя гамма, тогда как 60-е годы XX в. — это "цветовой бунт" молодежи, страстное желание "выделить" себя из толпы: оранжевый галстук, карнавальные блестки, яркие цвета ботинок и туфель на высоких "платформах"... «Я иду по миру, и он принадлежит мне!» Так цвет не только изменяется от того или иного художественного течения в искусстве, становясь законодателем моды, но и выступает частью быта, философией определения себя в этом мире.

Недаром В. Петров-Водкин в своей книге «Пространство Евклида» писал, что русский крестьянин надевал по праздникам красную рубашку, чтобы выделиться из своего обыденного пространства: пространства зеленых лесов и полей, где он проводил большую часть жизни.

Цвет также может быть культурологической ассоциацией. Часто цветовые пристрастия не только являются отражением культуры данной страны (символики, ее самобытного ремесла, например, глиняная посуда разных народов и даже различных областей страны отличается цветовой росписью и формой), но и зависят от ее географического положения. Они могут изменяться на протяжении определенного времени, став частью моды, символом торговой марки, рекламы, определять цветовое решение дизайнера студий того или иного телеканала и т.д.

Цвет может отражать и мир чувственных переживаний, фантазий, мечты конкретного человека. Здесь он всегда имеет субъективно-чувственную окраску. Люди получают информацию об окружающем мире при помощи зрения, слуха, обоняния и тактильного взаимодействия с объектами земной поверхности и предметного мира. Но человечеству мало его лицезреть, переустраивать, пользоваться благами природы или бороться за свое существование. Людям необходимо поделиться с другими своими впечатлениями и представлениями об этом мире. Так рождаются пространства и реалии художественного мира, в частности телевизионного.

д Телевизионное пространство так же двуедино, как цвет и пространство «видимого мира». В нем одновременно уживаются реальность (информационные, аналитические программы) и мир вооб-

ражаемый, виртуальный, иллюзорный (постановочное телевидение) с его образами и химерами.

Однако каждый из нас выделяет из всего обилия информации ту, которая в зависимости от нашего состояния, интереса в данную минуту является главной. При этом нельзя забывать, что особая роль в восприятии принадлежит психологическим особенностям индивидуального, а также коммуникативного мышления. Коммуникативное мышление человек приобретает за годы жизни в данной стране. Оно обусловлено ее геополитическими, географическими особенностями, что и делает именно те или иные черты происходящего события общезначимыми для всего населения и для каждого индивида в отдельности.

Одним из важнейших факторов, влияющих сегодня на наше восприятие действительности, является сформированное телевидением коммуникативное пространство. Современное телевидение, сохранив лишь частично свои национальные черты, за последнее время стало всемирным транслятором информации, тем самым «размыв» границы культуры отдельных народов. Особенно это заметно у нас: российское телевидение в значительной степени американизировано. Этот процесс вызвал изменения в образном языке телевидения.

Однако все это происходит не просто из-за того, что кому-то нравится американский стиль ведения эфира или их подача информации. Все гораздо сложнее. Наравне с введением новых форм обобщения, использования клипового монтажа происходит переоценка ценностей, вводятся новые образцы правильного или неправильного поведения, идет переориентация на достижение успеха (появление чисто западных образцов передач — ток-шоу, игр, «Фабрики звезд» и т.д.). Сегодня появилась мода на агрессивность подачи материала. Изменяются и границы информационного пространства: спутниковое телевидение и Интернет дают не только разнообразие трактовок одного события, что, с одной стороны, является прогрессивным явлением, так как демократизация общества требует разностороннего показа событий. Но есть и обратная сторона медали: более сильные телевизионные компании (опытные в создании коммуникативного поля, лучше оснащенные, информированные) сегодня ведут свою пропаганду на «чужой» территории — на экранах других стран, и порой более успешно, чем хозяева эфира. И не последнюю роль в этом играют

монтажные решения той или иной передачи или информационной программы.

Наравне с индивидуальным восприятием существует и «всеобщее» — интерес, возникающий одновременно у людей разных социальных и политических слоев. Его источником может стать новость, затрагивающая общечеловеческие ценности, событие, попавшее в центр всеобщего внимания, вызывающее у зрителей радость, желание действовать, ожидание его продолжения или завершения, страх, скорбь, ярость, сопереживание, т.е. все, что связано с безопасностью людей, с новизной происходящего, с сенсационным сообщением, а порой даже с любопытством, присущим человеку.

Существует и еще один аспект, при котором люди испытывают интерес к «главному»: *внушаемый* интерес, вызванный психологическим воздействием, манипуляцией сознанием зрителя. Особо ярко это проявляется в момент трансляций, носящих игровой характер, теледебатов, расследований, т.е. программ или событий, которые содержат в себе *интригу*. При этом воздействие на зрителей может быть произвольным (когда авторы рассчитывают вызвать определенный психологический эффект) и непроизвольным (когда заранее нельзя предугадать его результаты).

Так с помощью восприятия окружающий мир становится для нас «видимым». Составной частью «видимого мира» является телевизионное отображение этого мира, построенное особым способом при помощи монтажа звука и изображения, в основе которого лежат авторская интерпретация факта и концепция определенного круга людей — идеологов телевизионного канала. Их взгляды могут совпадать или не совпадать с общеполитическими ориентирами страны.

Из чего же складывается и какое место в «видимом мире» занимает монтаж с его правилами и исключениями? Монтаж способен в «изображенном» выявить «неизображенное», «главное» перевести во «второстепенное», а из хаоса бытия выявить цепь закономерностей.

Как отмечалось, «видимый мир» — это реально существующие объекты, расположенные в пространстве и отраженные в нашем восприятии. Так как наше восприятие избирательно, предмет, вызвавший у нас интерес, мы рассматриваем со всех сторон. Приближаясь к этому объекту или предмету, мы выделяем его части, как бы изменяем его от общего плана до крупного или обращаем

свое внимание на детали. Отойдя от предмета, мы видим его целиком. Так мы определяем место, масштаб и роль данного объекта в этом пространстве.

Если мы приближаемся, то концентрируем свое внимание на значимой (характерной или необычной) детали рассматриваемого предмета, т.е. на его части (фрагменте) или фактуре. Удаляясь, мы воспринимаем предмет как часть мира. Благодаря этому у нас складывается определенное представление, помогающее постичь этот предмет во всей его полноте.

Нам также необходимо понять, какое место он занимает в пространстве и как взаимодействует с окружающим миром. Иначе говоря, мы условно (приоритетно, в зависимости от нашего интереса к тому или иному объекту) разбиваем пространство и воспринимаемые нами объекты на части разной крупности. Это помогает понять, где и что происходит, кто (или что) вовлечен в это действие, как развиваются события. Этот принцип и лежит в основе монтажных решений: выделение главного объекта или центра внимания и его «раскадровка» на крупность планов.

Стремление к информированности — одна из черт человека, который стремится постичь окружающий мир во всей полноте. Информация — главное оружие современной цивилизации.

Ощущения от окружающего нас мира дополняются объемом звука. Мы воспринимаем слышимый звук как близкий или далекий, высокий или низкий, чувственно окрашенный или монотонно звучащий. Причем звуки — это часть эпохи, срез культуры, среда нашего обитания. Поэтому телевизионный язык развивается по принципам аудиовизуального языка, где слово является доминирующим началом (как отмечали многие исследователи, слово на российском телевидении является истиной в последней инстанции — просто в силу восприятия).

Интересно отметить, что наш мозг получает извне разделенную информацию — невербальную и вербальную. Ученые определили, что правое полушарие связано с нашим бессознательным и отвечает за изобразительное восприятие мира. Это изображение фиксируется как «немое», т.е. беззвучное. А слова воспринимаются не в прямом смысле, а через образы. Известный литературовед М. Бахтин в своих работах называл этот феномен человеческого восприятия «карнавальной правополушарной образностью». Левое полушарие, отвечающее за речевое восприятие, переводит увиденное в осознание, т.е. синтезирует зримые образы в систему

осмысленного (понятийного) обобщения. Многие зрительные образы в правом полушарии у нас запечатлены еще с детства, а левое их систематизирует и как бы «озвучивает»¹. Так мир для нас становится объемным, многомерным и ассоциативным.

Те же законы восприятия «видимого мира» действуют на нас и при созерцании телевизионного экрана. Именно они лежат в основе создания иллюзорности трехмерного изображения на телевизионном двухмерном экране. Для того чтобы создать на экране «реальный» мир, применяется разбивка экранного пространства на крупности планов, используются различные формы движения и соответствующим образом организовывается цветовое пространство. Воздействие изобразительного ряда усиливается звуковым решением, иногда даже изменяя его восприятие (принцип контрапункта звука и изображения).

В формирование видеоряда уже на первом этапе включаются объективные условия: заданные параметры фиксации действительности (формат строгих соотношений сторон, ограничивающий «фрагмент» пространства), «консервация» времени (запись изображения — 25 кадров за секунду), оптические возможности телевизионных объективов — изменение фокусного расстояния, цветопередача камеры. Затем вступают субъективные факторы: композиция кадра, ракурсы, выбор масштаба изображения, освещение и цвет как элемент образного построения.

Если съемка происходит в студии, особая роль принадлежит «выкраске» предметов и фонов. Для создания эффекта трехмерности на двухмерном экране применяются различные *виды освещения*. В развлекательных программах и различных шоу особую роль играет цветной, или смешанный, свет. Все это позволяет создать объемное изображение. Так, при монтажном соединении все компоненты композиционного построения программы, гармонично сочетаясь, передают нам зримость отраженного образа реальности.

Понятие «видимый мир» связано с понятием «освещенный мир», поскольку мы видим мир только тогда, когда на предметы падает свет. Как правило, при естественном освещении свет исходит от одного источника: это может быть солнце или луна. Все остальное освещение — это отраженный свет, преломленный воздушной средой и создаваемый рефлексам.

¹ Иванов В. Бессознательное, функциональная асимметрия, язык и творчество // Психология художественного творчества: Сб. ст. Минск, 1999. С. 51-52.

Телевизионное изображение также невозможно создать без освещения (естественного или искусственного). Но иногда характер освещения меняется, и тогда реальность отступает, мир становится зыбким и неузнаваемым... Перед нами возникает волшебный мир, который то переливается и исчезает в своем блеске, таинственно втягивая нас в мир фантазии и сказки, то вдруг становится враждебным и «вязким». Свет меняет, а подчас и искажает привычные формы, заставляя предметы то выступать вперед, то отступать в пространстве. Но вот свет меняется, и меняется мир вокруг нас. Предметы становятся на свои места, и мы узнаем их привычные очертания.

При создании телевизионного изображения необходимо определить характер освещения. Оно может быть бестеневым, что создает впечатление информационного, беспристрастного изображения, лишённого дополнительных характеристик. Светотеневое освещение выявляет пластические характеристики показываемого на экране, которые придают новые штрихи, подчас вызывают неожиданные образы, ассоциации, эмоционально усиливают драматургический ход. Освещение создает эффект, который присущ, например, свету свечи, костра, настольной лампы, фар движущейся машины и т.д. Этот вид света дает возможность подчеркнуть пространство и время. Все виды освещения должны быть поддержаны в рядом стоящих планах (такой принцип монтажных соединений называется «монтаж по свету»). Рисунок света информативен и создает образ, если он продуман и соответствует временным и пространственным характеристикам монтажных планов экранного произведения.

Свет (освещение) не только выявляет форму предметов, но и окрашивает их, создавая на поверхности массу оттенков и дополнительных цветов, при этом его спектральная (цветовая) температурная гамма смешивается с природным цветом предметов, изменяя их цвет или усиливая его. Свет придает предметам объемность, иллюзорно приближая или отдаляя их от нас. Таким образом, в визуальном воспринимаемом нами мире предметы расположены относительно друг друга в определенном порядке. Они предстают перед нами в линейной перспективе, вытянутыми по горизонтали или по вертикали, хаотично нагроможденными или строго логически выстроенными. Все это определяет монтажное соподчинение предметов при раскадровке, их крупность, композиционные изменения построения кадра в двух рядом стоящих планах и их последовательность появления на экране.

Именно благодаря этому возникает наше представление о трехмерности пространства, т.е. о его объемности. Поэтому свету и придается такое значение при создании трехмерного пространства на двухмерном экране.

СЛГ Известный оператор П. Лебешев писал: «Свет в искусстве оператора — основа основ. Им можно преобразить все — и форму предметов, и облик интерьера, и настроение пейзажа, и выражение лица.

Причем, я думаю, самое важное — даже не направление света, а его соотношение с тенью, т.е. контраст. Восприятие светового контраста глубоко индивидуально для каждого — поэтому такая палитра возможностей в этом средстве заключена!¹

В своих работах оператор, «играя» с неожиданными тональными соотношениями, контрастно сталкивая тени и ослепительный свет, открыл для себя еще одно качество закона контрастов, как он сам отмечал: колористическое решение также рождает образ на столкновении, на «взрыве» цветовых акцентов, подобно световому контрасту.

Так, благодаря свету и цвету, их композиционному единству плоский экран приобретает трехмерность. И иллюзорный мир экрана становится частью нашего «видимого мира», восприятие которого организовано с помощью монтажных форм передачи образа этого мира.

Выделим основные положения вышеизложенного. «Видимый мир» — мир реально существующих объектов, расположенных в пространстве и отраженных в нашем восприятии. Его восприятие фрагментарно, образно, подчинено нашим интересам и задачам, «разбиваясь» на масштабность происходящего перед глазами. Все это лежит в основе монтажного построения экранных произведений.

В основе движения глаз лежит распознавание предметов в перспективном расположении по отношению друг к другу, по их освещенности, яркости и цвету. Отсюда следует, что мы

¹Цит по: *Голдовская М. Павел Лебешев. М., 1985. С. 25.*

воспринимаем мир «монтажно». Все это и легло в основу телевизионных принципов соединения двух рядом стоящих планов по крупности, свету и цвету. Они могут быть соединены при помощи плавных монтажных переходов (и тогда они легко воспринимаются) или посредством контрастных переходов с плана на план (это подчеркнет временное или пространственное изменение эпизода, придаст повествованию иную окраску, вызовет «шок» или ассоциацию).

*

Вопросы

- Что такое «видимый мир»? Есть ли противоречие между «видимым миром» и «освещенным миром»? Включаем ли мы в эти понятия субъективность и объективность мировосприятия?
- Какую роль в композиции кадра играет цветовое решение?
- Изменяется ли «цветовое» окружение с развитием цивилизации? Влияет ли цвет на социум? Или это лишь часть воздействия на человека в рамках средств массовой коммуникации (СМК)?

§ 2. Сущность аудиовизуального мышления и образная система телеэкрана

■ *Особенности аудиовизуального искусства. Формирование образного языка телевидения. Телевидение и поиски новой реальности* ■

Итак, рассматривая телевизионное пространство как часть «видимого мира», мы поставили ряд вопросов, связанных с понятиями «реальность», «телевизионная реальность» и принципами отражения и восприятия человеком окружающего мира. Что же такое «телевизионная реальность»: миф или «окно в реальность»? Где проходит грань между СМК и телевизионным искусством? Что мы «монтируем»: воссоздаем события, происходящие в реальности, или создаем их образ?

Как мы уже отмечали, по своей природе человек мыслит «монтажно», вычлняя из окружающего мира главное, выстраивая свое представление о нем на уровне логических построений, знаний, опыта и эмоционального восприятия действительности. Все это находит образное отражение в различных видах искусства.

Однако в любом виде искусства существует своя специфика отражения действительности. Она раскрывается через своеобразие образного построения, через особенности выявления характера действия, явлений, героев и их поступков. Каждый вид искусства имеет свои специфические черты отражения пространственных и временных координат, свое монтажное воплощение, выраженное посредством художественно-выразительных средств, являющихся родовыми для данного вида искусства, для конкретного народа и времени.

Остановимся подробнее на **аудиовизуальном искусстве**. Оно синтезирует в себе черты искусства и СМК. При этом аудиовизуальное искусство является одновременно пограничным между элитарным и массовым искусством, между индивидуальным (концептуальным) и коллективным творчеством, где особая роль в формировании звукозрительного языка принадлежит техническому прогрессу.

На протяжении XX в. аудиовизуальное искусство стремительно развивалось, используя и синтезируя все достижения как технического прогресса, так и культуры в целом, как продукта коммуникации. Общность родовых признаков — кадр, различные изобразительные приемы, монтаж, световое и цветовое решения, звуковое построение — позволяет объединить кино, телевидение и мультимедиа с его компьютерным пространством (электронные способы информации, Интернет, компьютерные игры, электронный мир рекламного пространства стали в какой-то мере приобретать элементы графического и мультимедийного искусства, хотя чаще всего они остаются в рамках СМК или в области развлечений) в *единое аудиовизуальное искусство*.

Современный язык кино и телевидения, сформировавшийся как аудиовизуальный к концу 1970-х годов, в середине 80-х претерпевает серьезные изменения под бурным натиском телевидения, которое к тому времени уже выработало свои эстетические законы телевизионного зрелища. Однако сегодня вряд ли можно говорить о единстве стилистического языка телевидения.

На фоне политических и социальных потрясений, произошедших в конце XX в., а также качественных изменений в культурной жизни человечества завершается превращение общества эпохи НТР в так называемое *информационное общество*. В результате этого преобразования популярность и влияние телевидения значительно превзошли возможности еще недавно самого массового иску-

ва — кинематографа. Благодаря приходу телевидения в каждый дом сократились расстояния, сконцентрировалось время, объединились интересы и проблемы человечества: здесь и сейчас я могу по собственному желанию очутиться одновременно в данности своего существования в любой точке земного шара или за его пределами, в космосе, или в другой эпохе, пусть и отраженно, но все-таки чувственно пережить определенные ощущения от причастности к происходящему на экране, «пережить» глобальную катастрофу (события 11 сентября 2001 г. в Нью-Йорке) или трагедию местного значения (веерное отключение электроэнергии на Дальнем Востоке или гибель горняков на шахте).

Эта тенденция заявила о себе уже в первых немых фильмах. На экране зрители могли наблюдать за полетами в космос (наивные экранизации произведений Жюль Верна или Герберта Уэллса, «космические одиссеи» тех лет) или за трагедиями Средневековья, приключениями золотоискателей. Публика смеялась над вечными комическими сюжетами, плакала, сострадая героям. Документальные ленты переносили зрителей в различные точки планеты. С этого события, состоявшегося на бульваре Капуцинов, когда впервые были показаны чудеса Великого Немого — нового аттракциона, человек впервые начал свое столетнее путешествие в условном пространстве и в условном времени «второй реальности». Зрители первых лент Люмьера и Мельеса жадно следили за неясными тенями на белом полотне маленького зальчика, сопереживали им, восторгались зеркальным отражением своих бед и радостей, мечтали и развлекались. Они не могли представить, что кинематограф станет одним из монстров наравне с политикой и философией, своего рода новым божеством.

Белый экран в полутемном зале обладал своеобразной магией, не только развлекал, но и активно воздействуя на психику людей. Так массовое сознание, получив новое развлечение, создавало в воображении *своего героя*. Ему подражали люди. Может быть, уловив эту особенность нового искусства, создатели кино (а впоследствии и радио, и телевидения) пришли к мысли, что с помощью ножиц и клея, композиции кадра и освещения можно получить власть над умами и эмоциями людей. При помощи монтажа авторы фильмов заставляли зрителей поверить, что, сделав всего лишь один шаг, они могут оказаться в другом мире — отраженном, но реальном. При этом не так уж важно, что эта реальность создана Другими людьми посредством некой конструкции.

Кино становилось идеологией: рождалась новая концепция переустройства мира. В новых формах воплощалась идея о планетарном мышлении, о реальности ноосферы (термин В. И. Вернадского). Вслед за киноискусством телевидение «агрессивно» взяло на себя функции властителя дум миллионов телезрителей, функции четвертой власти. Так экранные искусства, в основе которых лежит создание звукозрительных образов, монтажность восприятия «видимого мира», стали частью новой системы — цивилизации электронных средств массовой коммуникации и «психороботов». Особенно остро эта тенденция заявляет о себе тогда, когда аудиовизуальное искусство оказывается ареной борьбы за сферы влияния и одновременно испытательным полигоном авангарда современной технической мысли и идеологических разработок.

Формирование образного языка телевидения проходило сложные этапы: от соседства прямых, «живых», транслируемых с места событий передач, с телепродукцией, снятой на киноленту, через освоение цветного вещания к полифоническим формам постановочных игровых и развлекательных передач и видеофильмов в борьбе за право называться телевизионным искусством к возврату на новом качественном витке к «открытости» прямой передачи, к ток-шоу и развлекательным программам, имитирующим трансляцию концертов, к видеоклипам и информационным заставкам. В чем же отличие образного языка телевидения прошлых лет от современного?

С одной стороны, на его формирование оказали влияние средства массовой информации — радио, печать. Отсюда примат слова над изображением и формализация текста, так как информация направлена на массового и в то же время анонимного зрителя с различными интересами, ориентацией и жизненным опытом, но едиными культурными традициями. Телевидение выработало определенные нормы, которые позволяют удовлетворить главное требование зрителя — получить наиболее полную и достоверную информацию о том, что происходит в мире.

С другой стороны, на формирование языка телевидения не в меньшей степени повлияли родственные виды искусств: литература, театр, кинематограф. Отсюда возникли противоречивые мнения о природе и степени условности телевизионного языка. В 1980-е годы споры о специфике телеязыка оставались по-прежнему актуальными, но сегодня в центре внимания практиков и теоретиков телевидения не столько его образная сторона, сколько новые технологии, которые определяют облик нового телеви-

онного времени и нового телевизионного пространства. Так же актуален сегодня и спор о телевидении как составной части СМК.

Используя более простые и доступные формы, телевидение открыло новое «времяизмерение» и соединило пространственные координаты. Оно вторглось в святая святых — дом зрителя, нарушив тем самым его личностное пространство. Реклама, шоу, поп-музыка бесцеремонно врываются в «мой дом — мою крепость» и изменяют субординацию «отцов» и «детей» («отцы» превратились в «детей», умиляясь простеньким мелодрамам и нескончаемым сериалам, а «дети» рано повзрослели, подражая героям триллеров и экшенов). Экранные путешествия по всему миру переросли в «картинки» дорожного иллюстрированного журнала бесконечного телешопа...

Однако в конце XX в. многие осознали иллюзорность таких «путешествий» и стали предпочитать им реальные, но для кого-то более увлекательным стало блуждание в сетях всемирной паутины. Так появилось Зазеркалье XX в. — правда и вымысел поменялись местами. В течение короткого времени идея человека как венца творения наполнилась буквальным смыслом. Затем она трансформировалась, превратившись в культ человека, в основе бытия которого была борьба за лучшую жизнь, хотя в разных странах представители различных культур и убеждений вкладывали в это понятие всякий раз иной смысл.

Как отмечает ряд социологов и политологов, XX в. проходил под лозунгом героических подвигов человека, который стремился установить царство справедливости на Земле, вступая в борьбу не только с себе подобными, но и с природой, а впоследствии и с Богом. Все это нашло отражение в аудиовизуальном искусстве, либо преобразуясь в зеркальное отражение (сама идея зеркала принадлежит христианству, являясь символом мировой гармонии — небо зеркально земле, человек — Господу), либо обретая черты Зазеркалья.

На новом витке развития появились новые мифы, а с ними и новые герои-атланты, активные, агрессивные победители. А им потребовалось новое поле деятельности — мгновенное, интерактивное донесение своих идей и побед до массы, которая «замерла» на втором плане экранного пространства — молчаливые статисты теледебатов, ток-шоу, телеигр, которые с благоговением взирают на «парад» новых лидеров. И даже те, кто успел подойти к микрофону, практически не успевают что-то сказать: их время исчисляется мгновением. Их лица от передачи к передаче постепенно

превращаются в застывшие маски, а через их «затылки» мы вновь и вновь видим Победителей. Вот уж воистину *прием восьмерки*¹

Современное общество благодаря расширению представлений о реальности за последнее десятилетие заметно изменилось. С одной стороны, человек углубляется в индивидуальный мир, обособливается, становится более закрытым. А с другой стороны, он ищет свое место в макрокосме (в отличие от предшественников, которые, наоборот, стремились расширить границы своего мира до границ макрокосма). Кто-то создает свой бизнес и с головой уходит в него, ограничивая круг общения людьми своей корпорации, интересуясь только своими проблемами. Кто-то ищет свой путь в художественном творчестве, пренебрегая традициями и эстетическими принципами организации художественного мира, присущего данному обществу и историческому периоду.

Особое место в этих процессах принадлежит соединению художественной условности с кричащей предметностью современного мира. Для кого-то, например, размещение на плоскости картины реальной кроссовки или самовара, отпечатка, следа своей ноги или нарезанные из полимерного материала разноцветные елочки² являются не просто самовыражением, но и раскрытием своего восприятия мира через предметный мир. Наряду с этим происходит поиск новой реальности, существующей только в воображении автора и отраженной в компьютерных изысках многослойного монтажного построения.

В последнее время появилось еще одно новое направление в фотографии — *ломография* (от фотоаппарата, выпускавшегося когда-то в Ленинграде — «ЛЮМО»³). Ломограф позволяет художникам-фотографам передать «жизнь врасплох», выхватывая из потока

¹ Прием восьмерки заключается в следующем: при съемке камеры расставляются так, чтобы зритель мог видеть «обратные» точки. Это могут быть планы действующих лиц, снятых через плечо друг друга — тогда сохранится иллюзия, что они смотрят друг на друга.

² Один из художников расставлял зеленые, розовые, желтые полимерные папки, имитирующие траву, в снег около ржавых машин на свалке, объясняя свое творение «разложением старого индустриального общества и рождением нового».

³ Это название произошло от названия фотоаппарата «ЛЮМО», но получила на Западе иную расшифровку, чем в России. На Западе оно означает не название завода, его выпускавшего, а мгновенно выхваченный миг, «незагримированная действительность», так как этот фотоаппарат в отличие от «мыльниц» обладает высоким качеством передачи изображения без наводки на резкость и имеет автосъемочную диафрагму.

жизни мгновение, которое затем становится частью коллажа, создающего причудливый современный мир временной фрагментарностью, непредсказуемыми сопоставлениями, «диджеевской» насмешкой.

Многим молодым людям мир представляется миром грез, будь то погружение в наркоманию или восприятие его как бесконечного шоу. Вслед за писателем Стэдмэном Томсоном они присвоили себе его символ людей, «Рожденных Проигрывать, но с улыбкой на устах Выживать» в этом цивилизованном, добропорядочном холокосте. Именно ему принадлежит создание яростного, агрессивного, грубого стиля «гонзо» — кода тотального гедонизма, черного юмора, стеба, где дух насилия и мир наркотических видений стали второй реальностью. Этот стиль сначала захватил Америку, а затем стал одним из ведущих в мировом искусстве. В нем переплетаются формы массового искусства и элитарного взгляда на жизнь. Чувственный мир любви, голливудских грез был сметен «гонзами», байкерами, роллерами. Агрессивные эмоции стали «выливаться» на публику с экранов кинотеатров и телевизоров, со спортивных площадок, стадионов, концертных залов.

XXI век распахнул окно в совершенно иную реальность: телевизионная студия вытеснила на обочину документальные фильмы, телевизионные «портреты» стали редкостью, а в рекламе неустанно стирают, жуют, чистят зубы, меняют памперсы и все остальное, прокладывая себе путь искусственными запахами и быстрым приготовлением всяческих блюд в виртуальной реальности. Так появился каламбур: реалшоу в форме самой реальности. Телевизионная «пирамида» перевернулась.

* * *

Таким образом, в XX в. телевидение становится неотъемлемой частью нашего бытия, зеркалом социальной и политической жизни общества. Телевизионный стиль проникает почти во все виды искусства, клиповая мозаичность становится отражением наших мыслей, представлений о событиях, пространстве и времени.

На глазах зрителей происходило становление телевизионного языка. Для первых тем передач были характерны «незагримированность» событий, «безмонтажная» временная организация, прямое обращение, открытые приемы. Это главные стилистические особенности аудиовизуального языка телевидения 1970—1980-х годов.

Конец XX в. ознаменовал новый период: телевидение стало властителем дум, одним из ведущих средств массовой коммуникации. Его коммуникативное поле заклонило телевидение как искусство. Новые технологии, экспансия приемов американского телевидения породили несвойственные телевидению советского периода направления, такие как аналитические программы с резко выраженной авторской позицией, развлекательные передачи, направленные на достижение «быстрого» успеха. Современное понимание монтажа превратило его в средство манипуляции зрительским восприятием, что привело к созданию «виртуальной действительности», которая во многом отличается от «окна в мир» — второй реальности «видимого мира».

Вопросы

О Что объединяет в себе понятие «аудиовизуальное искусство»? ©
Что изменилось с приходом новых технологий? © Какие направления в современном искусстве вы знаете? © Почему некоторые исследователи пишут, что телевидение отражает тенденции постмодернизма?

§ 3. Что такое вторая реальность и виртуальная реальность?

■ Особенности современного телевидения и телемонтажа. Об-разный телевизионный язык. «Молодежная» культура. Многока-мерный метод съемки. Советское телевидение в 1960-е годы. Сред-ства телевизионного воздействия ■

Технические возможности современного телевидения, в том числе и электронный монтаж, позволяют углубить иллюзию «реальности» показываемого на экране, убеждая зрителя, что действие происходит здесь и сейчас без авторского вмешательства в событие. Так рождается иллюзия реальности, или «вторая реальность». Монтаж как ни одно другое средство формирует у зрителя новые реалии. Он усиливает восприятие экранных образов как реально существующих и, кроме того, способствует возникновению ощущения второго, параллельного мира — виртуального, изменяя пространственные и временные координаты происходящего на экране.

§ 3. Что такое вторая реальность и виртуальная реальность?

Но было бы неправильно сводить телевизионный технический прогресс к созданию «второй реальности». Технические возможности значительно увеличивают объем и изменяют границы информационной насыщенности, передаваемой за единицу экранного времени.

Так как современное телевидение характеризуется не только освоением новых технических возможностей и технологий, но и усилением воздействия на зрителя интерактивных форм, его коммуникативная роль с каждым днем возрастает. Телевидение — одно из ведущих средств массовой коммуникации. Возможности его аудиовизуального языка помогают более эффективно управлять восприятием личности и масс, воздействовать на психологию зрителей, тем самым формируя общественное сознание с опорой на образное построение телевизионного зрелища. При всей видимой простоте форм телевидение обладает свойством «втягивать» зрителя в свое пространство, используя целый комплекс средств воздействия на человека, потакая его желанию быть в курсе событий и прирожденному любопытству, утоляя жажду сенсаций и врожденный инстинкт подражания. Многоуровневое построение рассчитано на многовариантность, неоднозначность восприятия, провоцирует поиск аллегорий, аналогий и ассоциаций, с учетом возможности различных трактовок одного и того же явления. При таком построении возрастает роль точки зрения автора, выражающего не только свое чувственное восприятие предметного или внутреннего мира при помощи символов, образного решения, посредством специфического телевизионного языка, но и логику всей системы доказательств.

Сегодня зритель достаточно искушен. И чем интереснее построена программа или передача, тем сильнее ее воздействие на зрителя. Между эффективностью программ и образностью аудиовизуального языка существует прямая зависимость. С одной стороны, эффективность зависит от объективности подачи информации, достоверности в изображении материала, адекватности формы и содержания, так как без этого сегодня нельзя говорить о прямой и обратной связи с аудиторией. С другой — воздействие на зрителя определяется взглядами автора, его концепцией, способностью реализовывать ее, учитывая особенности зрительского восприятия, умело используя всю палитру выразительных средств экрана, раскрывающих содержание и позволяющих решить авторскую сверхзадачу. Объективность телекамеры и субъективность авторского видения породили миф о «второй реальности» — «как в жизни».

Иными словами, специфика и природа зрелищное™ современного телевидения проявляются в синтезе информационного коммуникативного и художественного начал. Рассматривая структуру построения телевизионного произведения, бывает трудно обнаружить грань, где кончается информационно-публицистическое поле и начинается искусство телевидения.

С самого рождения телевидения существовали и сегодня существуют различные точки зрения на его природу. Сторонники одной утверждают, что телевидение — средство распространения информации с широким диапазоном воздействия на массы, другие яростно защищают художественное начало как его родовой признак, третьи доказывают, что кинематограф — искусство, а телевидение — его часть. Все эти споры порождены феноменом телевидения как многоструктурного и продуктивного многожанрового вида СМК с элементами искусства. Правы и те, и другие, и третьи.

Человеческое восприятие диалектично. В нем изначально заложено деление мира на органический и неорганический, субъективный и объективный, внешний и внутренний, духовный и телесный, чужой и свой, цветной и монохромный, чувственный и рациональный. В соответствии с этой двойственностью поиски природы телевидения привели к его разделению на СМК и на телевидение как аудиовизуальное искусство. Обе эти составляющие современного телевидения имеют общую эстетическую природу и подчиняются одним и тем же принципам экранного восприятия, несмотря на разные формы постижения действительности: через «факт» или через образное построение модели мира. В телевизионном синтезе сливаются воедино три компонента:

- ◆ мир объективных внешних отношений и связей;
- ◆ мир субъективных переживаний;
- ◆ мир общекоммуникативно-конвенционального знания, знания жизненно необходимого в человеческом общении.

Современный экран пестрит разножанровыми программами, но доминирующими являются, в основе которых лежит отражение «потока жизни». В них основным является слово, а изобразительный ряд лишь раскрывает или подтверждает словесную информацию. В передачах такого рода в первую очередь отражается возрастающая динамика трансформаций социальных связей, изменения образа жизни и мышления современного человека. 26

§ 3. Что такое вторая реальность и виртуальная реальность?

Как правило, монтажные соединения в информационных и информационно-развлекательных программах носят формальный характер (использование монтажа как сугубо технического приема). При этом построение сюжета подчинено последовательности развития события или логическим доказательствам авторской трактовки происходящего. Вследствие этого характерным приемом является применение *формулы простого однолинейного монтажа*, подчеркивающего последовательное временное течение события: общий план — средний план — укрупнение (как правило, это детали или пластический образ события — план, носящий образную характеристику события; это могут быть крупные планы участников, руки, предметы и т.д., иными словами, прямой ассоциативный ряд) — средний план и обязательный план стенд-ап, который помещается как в начале информационного сюжета, так и в конце, хотя в отдельных случаях его заменяют фотографией журналиста или места действия, озвученных закадровым текстом.

Передачи, созданные по методу «прямого перенесения» потока событий, характеризуются сиюминутностью, спонтанностью, прямым обращением к зрителю (камера — лишь посредник в этом общении). В этих передачах используется открытая форма условности, отсутствует четвертая стена, благодаря чему существует связь между телевизионным и личностным пространством зрителя.

Так возник родовой признак телевидения — репортажность, в основу которого положено как композиционное, так и драматургическое решение — «часть вместо целого». Появилась необходимость разбивать событие на мелкие фрагменты, подчеркивая его временное течение и выделяя характерные черты, так как течение события ограничено временными рамками экрана и протекает в локальном пространстве.

В связи с тем, что осмыслить явление или происходящее событие сразу невозможно, в информационном сюжете, как правило, констатируется факт, используется открытый финал, а журналист избегает обобщений. Однако с развитием телевидения как СМК закономерно появляются и другие формы программ, в основу которых положен принцип отражения «жизни врасплох». Со-участие зрителей в передачах стало диктовать необходимость использования диалогической формы бесед, интервью.

Все эти поиски базировались на утверждении, что телевидение — отражение реальности в формах самой реальности, а в основе его эстетики — передача течения события в непосредствен-

ном реальном времени и реальном пространстве, где главным становится объективность показа. Эстетика «жизни врасплох» породила *временную эскизность, укрупнение планов, дробность монтажных переходов*, использование длиннофокусных объективов. Такое построение подчеркивало документальность происходящего на экране. «Случайные» детали становились характеристикой персонажа или указывали на принадлежность действующих лиц к данному событию, становясь отражением формулы «жизнь врасплох» или знаковости события. Для воссоздания иллюзии «жизненного потока» использовалась дедраматизация события. Скрытая камера фиксировала естественный ход события. Безмонтажная форма организации материала репродуцировала факты «без комментария».

Однако простая фиксация факта события (будь то информация или концертный номер и т.д.) не может заменить зрелищности экрана. Зрителю неинтересно просто видеть на экране «озвученную газету» или ощущать себя сидящим в концертном зале. И это произошло не только потому, что «увеличилась» площадь экрана, появилась новая съемочная и звуковая техника, изменилось оснащение видеомонтажных аппаратных, но и вследствие понимания того, что существует свой, не похожий на язык других видов искусства образный телевизионный язык, своя зрелищная природа телевизионного изображения, отличного от кинематографического. Все это позволило расширить границы телевидения как искусства. Начались поиски телевизионной драматургии, в которой соединились бы публицистичность СМК и образность, характерная для любого вида искусства.

Так как в основу структуры телевизионного вещания легла концепция отражения «потока жизни», стало ясно, что грань между «вымыслом» и «правдой» определяют форма показа, способы обобщений и прямого обращения к зрителю. Хотя сама идея «жизни врасплох» принадлежала кинематографу и была впервые облечена в художественную форму на киноэкране (наиболее яркое воплощение она нашла в мировом послевоенном кино 1950—1960-х годов), телевизионные поиски шли несколько иным путем: переживания героев, например, вызывались прямым приемом — в студии встречались друзья, которые не виделись десятилетиями (передачи «От всей души»), «открытия» новых фактов рождались на глазах у зрителей (передачи Сергея Смирнова о Великой Отечественной войне).

В 1960-е годы на телевизионном экране сосуществовали два типа телевизионной продукции — телекино и телевещание. Одна-

§ 3. Что такое вторая реальность и виртуальная реальность?

ко из-за определенных условностей, которые связаны с фиксацией изображения на киноплёнке (событие, снятое на киноплёнке, не могло быть транслировано здесь и сейчас, на экране появлялись «условное время» и «условное пространство», плёнка как бы накладывала на изображение свою условность: была иная глубина резкости, основа киноплёнки (подложка) придавала цвету специфические оттенки и т.д.), возникала определенная художественная «обработка» действительности. Была своя специфика техники и технологии киномонтажа.

Телевидение, фиксируя изображение на видеоплёнку, по-другому отражает мир. Оно как бы изменяет иллюзорный мир кино, приближающийся к трехмерности и разворачивающийся в глубину пространства, в иной мир, развернутый по строкам, т.е. условно вытянутый по горизонтали. На телеэкране возникает мир, который имеет определенные соотношения между первым и вторым планами (телевизионные камеры передают изображение с большей резкостью первого и второго плана, чем кинокамеры). С одной стороны, создается иллюзия приближения происходящего на экране, ощущение «укрупнения» (как под увеличительным стеклом), с другой — одновременно подчеркивается безграничность пространства, разомкнутого слева и справа, фрагментарность во времени перерастает лишь в момент, зафиксированный в непрерывном течении жизненного явления (информационный сюжет имеет свой формат, и отражение события — лишь часть этого события, протекающего за рамками экранной плоскости). И если в кинематографе подчеркивается условность времени и пространства, то телевизионный экран стирает эту условность: действие происходит здесь и сейчас. Поэтому в тексте, звучащем с экрана, присутствуют глаголы, употребляемые в настоящем времени. Все эти специфические отличия от кинематографа не могли не повлиять на **образный язык телевизионного экрана**, схожий, но в то же время отличный от условности киновыразительности.

Поиски особенностей образного языка телевидения как части аудиовизуального искусства породили разнообразие жанров в области публицистики и художественного телевидения. Развитие документально-художественного направления открыло новые условные формы, в которых литературно-художественные приемы, постановочные элементы сплелись с документальной основой (телевизионные шоу-суды, дискуссии, беседы, «игровые» хроникально-документальные видеофильмы и передачи) и стали привычной формой

Глава 1. «Видимый мир» и его проекция на телевизионном экране]

современных программ. Появились новые формы развлекательной! телевидения с интерактивными элементами, а клипы породили но-1 вую, «сконструированную» реальность, которая возникла благодаря новым формам монтажа и компьютерным технологиям.

Образный телевизионный язык постоянно трансформируется» под натиском дигитальных технологий, которые в свою очередь влияют на изменение зрительского восприятия художественной условности. Основными средствами современного языка телевидения стали многослойное (многоплановое, с применением компьютерной технологии) композиционное построение кадра, использование изменяющегося светотонального рисунка портретов (и всего! кадра в целом) как средства характеристики героя и происхождения щего действия, цветовое решение кадра как образное построение мира героя и способ передачи его состояния или субъективного! видения мира, использование глубинной мизансцены для реше-] ния пространственно-временного течения события, контрапункта; звука и изображения, монтажа как способа художественной формы организации аудиовизуального повествования. Уплотнился темпоритм передач. С приходом новой съемочной и вспомогательной техники, изменением возможностей оптики (объективы различной кратности, насадки, фильтры), применением новых возможностей тросовых приспособлений и дистанционного управления камерой появились совершенно уникальные возможности использования таких, например, приемов, как панорамирование на длинной дистанции или перевод фокуса в трудных условиях движения камеры или ее установки, где оператор не может сам произвести этот прием.

Все эти технические новшества расширили диапазон художественных решений и привели зрителей к новым ощущениям — так] на глазах у целого поколения возник виртуальный мир. С одной стороны, он привычен, ибо легко узнаваем. А с другой стороны, зритель вдруг обрел новый угол зрения, например, приближенный к углу зрения летающей птицы (применение тросовых приспособлений, воздушные шары, радиоуправляемые модели самолетов, на которых установлена камера, стабилизационные приспособления, различная оптика — длиннофокусная, насадки и т.д.) или ползущего насекомого (широкоугольная оптика, различные насадки и филь-тры, трансформирующие привычное видение человека). Все это из-] меняло и требования к монтажу. Компьютерная технология позво-] лила еще больше трансформировать привычный мир.

30

§ 3. Что такое вторая реальность и виртуальная реальность?

Однако было бы неправильно умолчать о том, что в этих поисках нашли свое преломление цветовая зрелищность и приближенные к массовым зрелищам дотелевизионного периода формы галаконцертов, использование кукол, цирковые трюки (например, в детских программах).

Особенностью современного периода является то, что открытая форма условности — каламбуры, трюки, использование возможностей компьютерной графики — позволяет говорить о поисках воздействия на массы в привычной для массового зрителя форме смешения смешного и трагического (для снятия социальной напряженности) и в то же время способствует снижению эстетического вкуса и развитости мышления. В передачах такого рода равнозначными являются как слово, так и изображение, а их монтажные соединения становятся приоритетным выразительным средством экранной образности.

В создании телевизионной образности, которая каждый раз по своему преломляется как в СМК, так и в художественно-документальном и художественном телевидении, особую роль начинают играть выразительные средства экрана, организующие телевизионное зрелище, где в синтезе сочетаются образ события и событие, вызывающее то или иное психологическое состояние у зрителя под воздействием языка телевидения (изобразительно-монтажной «конструкции» передачи, темпоритма, соединения изобразительного и звукового образов).

Такое сложное сосуществование на телевизионном экране двух образных систем со своей степенью условности (информационно-публицистической и документально-художественной, а также художественно-постановочной, т.е. с «безусловной» и «открытой» условностью) расширило возможности их взаимодействия. Тем самым было преодолено противопоставление этих двух систем организации материала.

Благодаря этому процессу телевидение по своему общественному и социальному значению перестало быть только техническим средством передачи информации или одним из видов экранной культуры. Но, к сожалению, на наших глазах за последнее время телевидение как искусство ушло на второй план и невероятно возросла роль телевидения как пропагандистского канала. Сегодня телевидение рассматривается как сильнейшее средство воздействия не только на формирование общественного сознания зрителя в социальном и эстетическом плане, но и на общее развитие

человеческого интеллекта. Особую роль при этом играют электронные технологии. Это особенно важно, так как современные идеологи считают, что телевидение демократично по определению — как новое по содержанию и методам организации материала коммуникативное средство.

Изменение массового и индивидуального сознания повлияло на формирование выразительных средств телевизионного языка. Телевидение все больше тяготеет к массовому искусству, отражающему «поток жизни», но при этом, однако, создатели программ обращаются к индивидуальному сознанию. Усиливая и возбуждая у зрителя чувственное восприятие увиденного, эмоционально воздействуя при помощи одного из основных своих родовых признаков — *фиксации реальности в мельчайших визуальных подробностях* — которые воспринимаются подкоркой, телевидение внушает, что *показываемая на экране модель мира и есть реальность*. Образы, созданные при помощи электронной техники, обретают зримые формы и становятся идеалом для подражания.

Благодаря диапазону своих возможностей и электронным технологиям телевидение стало тяготеть к формам, близким к так называемым новым искусствам XX в., где «для создания максимально **полной иллюзии видимой (реализм) и переживаемой (психологизм) реальности** приходит то, что можно определить как метод вживания художника (и зрителя) в саму реальность, как поиск в ней своего места, собственного "я"»¹.

Еще в живописи конца XIX в., а затем в фотографии и в кинематографе 1920-х годов возникло стремление удержать мимолетное и пережить каждое мгновение жизни как событие. Но чтобы усилить ощущение реальности происходящего на экране, основное внимание обращалось на портреты (или, как их называли, типажи) людей. Характерные черты лица, поведение становились образами-символами различных сословий. В основе показа события находились действие и реакция на него. На экранах появились общие планы грандиозных строек или всего того, что было легко узнаваемо, ассоциативно связано с новой жизнью — индустриализацией всей мировой промышленности (вспомним фильмы с участием Чарли Чаплина или советские киноленты Дзиги Вертова, С. Эйзенштейна, В. Пу-

¹ Более подробно эти вопросы рассматриваются в работах по эстетике фотографии и современных искусств Г. Пондопуло. *Пондопуло Г., Ростопская М.* Новы искусства и современная культура. Фотография и кино. М., 1997. С. 23-24.

§ 3. Что такое вторая реальность и виртуальная реальность?

довкина). Со временем появились определенные ограничения, которые не позволяют трансформировать или использовать художественную стилизацию действительности. Именно эта тенденция особенно ярко проявляется на телевизионном экране, так как событие оказывается и субъектом, и объектом одновременно.

Телевидение, приблизившись к *реальности*, стало разрушать понятие *искусства телевидения*, что не могло не сказаться на восприятии людей, на их отношении к культуре в целом. В домах у зрителей появилось электронное «окно в реальность», которое сделало доступными все достижения культуры, демонстрируя их на своем экране, но в более *упрощенной* форме.

Современная видеотехника позволила еще ближе подойти к реальности, тиражируя отражение физического мира, создавая иллюзию достоверности, а новые видеотехнологии дают возможность каждому желающему при помощи набора программ видеопакета (неких «видеопазлов») создавать на персональном компьютере свои телепрограммы, изменять (применяя морфинги) известные произведения искусства или портреты известных людей по своему желанию или создавать нечто, чего не существует в природе. Техногенное искусство с его бесконечными техническими модификациями привело к тому, что события и характеры героев на экранах превращаются в набор схематичных приемов, а перед глазами зрителей мелькает калейдоскоп фрагментов.

Иллюзия доступности, видимой простоты создания современной видеопродукции привела к *обеднению* образного языка телевидения. Она свела многие достижения в области выразительности средств экрана к игре спецэффектов и трехмерной графики.

К середине XX в. массовая культура, и в частности киноискусство и телевидение, становится доминантной. Она разрушает эстетику, господствовавшую на протяжении многих веков. Культура сенсорная, эмпирическая, светская стала вытесняться культурой с элементами *первобытного* инстинкта, возбуждающего чувственное начало. Об этом много писали как западные, так и советские философы и искусствоведы. Однако форма, использующая элементы «первобытного» инстинкта, оказалась как нельзя кстати для отвлечения зрителей от социальных и политических бунтов. Впервые это поняли те, кто начал разрабатывать новое направление, которое получило название **молодежной** культуры.

Молодежную культуру «открыли» в 1960-е годы. Именно в это время во всем мире повысился интерес к развлекательному кино,

спорту, электронной музыке, т.е. к той части культуры, которая собирает на своих площадках и в залах кинотеатров большое количество людей, заряжая сильными эмоциями. В это время заявила о себе группа «Битлз». Ее участники в одно мгновение стали кумирами, идолами середины XX в. Именно «Битлз» заявила всему миру о существовании молодежи как отдельного мира тинейджеров, молодых ребят, опьяненных музыкой, молодостью и первым знакомством с наркотиками.

Что же дало толчок к взрыву молодежной культуры? И почему так важно соединить поиски образного языка телевидения с появлением этого феномена?

(A/ «Изменения в общественном мнении — от вышедшей из моды ортодоксальности к современному либерализму — стали очевидными, когда в октябре 1960 г. суд присяжных в Олд-Бейли оправдал издательство "Пенгвин букс", обвиняемого в публикации непристойного произведения" — шумевшего романа Д. Г. Лоуренса "Любовник леди Чаттерли". Тем самым было легализовано "общество вседозволенности", изгнавшее преследование по сексуальным мотивам и социальный конформизм 1950-х годов. В массовой культуре Америка — родина джаза и голливудских мюзиклов — доминировала с 1930-х годов. "Битлз" стала детонатором взрыва энергии молодых и вывела Англию в лидеры»¹.

Молодые люди из Ливерпуля, выходцы из рабочей среды Джордж Харрисон, Джон Леннон, Пол Маккартни и Ринго Старр — действительно произвели революцию в музыке своим необыкновенно энергичным «новым звуком». Их успех пришелся на «звездный миг» так называемых новых левых, когда общество в странах Запада стало более демократичным, леворадикальным, как писали все газеты мира.

Музыковеды определяли их песни как смесь стилей: американского рока в исполнении таких звезд, как Элвис Пресли, Билл Хейли и Литтл Ричард; английских портовых песенок и номеров мюзик-холла, кантри, блюзов, шотландского рила и ирландской джиги. Это было необычно, ибо, как правило, поп-музыка и народные мелодии не сочетались. Их музыка не просто завораживала, а скорее подчиняла своей необузданной энергией ритма, как и рок-н-ролл американских звезд, вызывала у тысяч молодых людей протест против жизни их родителей. Они больше не хотели носить стрижку «полубокс» или работать в конторах и магазинах. Все, что им «Ридерз Дайджет». 2002, апрель.

было нужно, — это гитара и микрофон, а славу и богатство, по их словам, они себе добудут к 20 годам. Тинейджеры создавали собственные ансамбли, писали песни, отращивали длинные волосы и надеялись, что их заметят.

Следствием небывалой популярности «Битлз» стало появление на стадионах и телевизионных экранах множества «мальчиковых» групп-однодневок, так как их способности не дотягивали до талантов кумиров. Однако их поддерживали продюсеры и создатели первых телешоу, ярких, громких (на грани перемодуляции звука). Концерты и конкурсы песен наводнили телеэфир 1960-х. Эти годы потом стали называть «танцующими шестидесятыми». Казалось, что весь мир превратился в мюзикл и карнавал.

Именно в это время резко меняется стилистика многих видов искусства. Раскованный стиль, особое отношение к передаче ощущения времени (каждый миг — это событие, прорыв в космическое мироздание), «движущаяся камера» в кино, визуализация в восприятии мира (увиденное вдруг стало особенным, открытием нового мира в природе, в других, в самом себе). Об этом писали в книгах, об этом снимали кино. Молодежь с зажигалками (и с пивом) в руках вопила и визжала в восторге порой не столько от того, что происходило на сцене, сколько от самих себя и от «толпы», которую они сами и создавали. Красноречивое и довольно точное определение «танцующие шестидесятые» пришло со страниц американского журнала «Тайм» в апреле 1966 г. Статья называлась «Лондон: танцующий город».

(of) Анонимный автор описывал светскую жизнь: кафе, дискотеки, художественные галереи, бутики, модные пабы, казино и ночные клубы. Статья превозносила таланты вышедших из рабочей среды актеров, таких как Майкл Кейн, Том Кортни, Теренс Стэмп, расхваливала фотографов и поп-группы, в частности «Роллинг-стоунз». Именно такой эта жизнь была показана в фильме Антониони 1966 г. «Blow Up», в котором снимались Сара Майлс, Дэвид Хеммингс и Ванесса Редгрейв.

О проблемах молодежи не просто заговорили. Молодежная культура ворвалась в жизнь уважаемых взрослых с их чопорностью и традициями. Молодежь стала в оппозицию к старшему поколению. Стало важно, что думают и делают молодые люди.

На телевидении появились молодежные телепрограммы. Кафе, вечеринки, «лестницы», молодежные «тусовки» — «разговор» перепрыгивавший с одной темы на другую, жаркие споры, которые имели открытый финал, стали характерны для телевизионного экрана. Создавались кинофильмы и мюзиклы, которые и сегодня поражают не только новизной темы, но и новаторством киноязыка. Они в значительной степени повлияли на образный строй современных видеоклипов.

Непритязательные и во многом наивные молодежные мюзиклы заражали ребят своей праздничностью и яркой зрелищностью. Опьяненная любовью, эйфорией и вседоступностью, молодежь требовала новых и более чувственных форм изложения сюжетов. Откликаясь на веяния времени, режиссеры изменяли классическую форму и стиль фильмов и телевизионных программ. Появилось постоянное стремление к новизне. На экранах возникали поражающие воображение спецэффекты. Американская «фабрика звезд» создавала все новые и новые группы, яркие, необычные. Одни появлялись и исчезали, а другие оставались сиять на музыкальном небосклоне. Все это означало революцию в индустрии развлечений. Свет и ритм — вот ее новые выразительные средства эмоционального воздействия. На долгие годы в искусстве стали доминировать изменчивость и движение, фрагментарность и незавершенность. Особенно ярко эти черты проявились в масс-медиа.

Телевидение 1960-х, с его образным языком тут же отреагировало на новую стилистику, пришедшую с площадок дансингов, гала-концертов. ТВ становится более «раскованным». Камерность показа как бы отходит на второй план. **Многокамерный метод съемки** на долгие годы становится ведущим началом телевизионного зрелища, позволяя охватывать масштабные события, праздники, шоу. Импровизация телеведущего в кадре становится профессиональной гордостью журналиста. На экранах появляется шоумен. Так, именно в конце 1960-х годов происходят бурные изменения в различных видах культуры, рождаются целые направления, усложняется форма языка различных видов искусства, а вместе с этим расширяются границы телевидения как искусства.

Изменяется понимание прямого репортажа, событийности и фиксации жизни как она есть: появляется желание передать событие таким, как его воспринимают люди, находящиеся в его центре, чтобы зритель пережил эмоции и чувства человека, присутствующего на матче, концерте или на площади, где бастуют сту-

§ 3. Что такое вторая реальность и виртуальная реальность?

Именно в этот период (конец 1960-х — начало 1970-х годов), как и в других видах искусства, на телевидении начались поиски в области синтеза искусств, их взаимообогащения.

Телевидение стало претендовать на признание его как самостоятельного вида искусства, искать собственные пути образного построения. Тогда и был открыт многокамерный метод съемок, который стал одним из отличительных признаков телевизионного языка.

ДГ Англичане связывают рождение многокамерной съемки с сенсационным показом по телевидению Би-би-си коронации английской королевы Елизаветы Второй в июне 1953 г. Свидетелями этого события стали жители половины Европы, а пленку с записью показали в США и других странах. Всего коронацию видели примерно 277 млн человек. Внутри аббатства работали 5 телекамер, 21 камеру расставили по всей дороге до места коронации. В стилистике ведения репортажа была заложена специфика передачи нарастающего напряжения по мере изменения «театра» действия — так характеризовали свой показ английские телевизионщики.

При многокамерном методе съемки внимание телезрителя концентрируется лишь на тех деталях, которые либо поразили его воображение, либо были показаны «выразительно». (Тогда как при съемке одной камерой и последующем монтаже снятого материала зритель видит это событие не одновременно, а последовательно, с акцентами, созданными во время монтажа, с усилением одного или другого момента, который уже по прошествии какого-то времени кажется более значимым.) Когда идет прямая трансляция, изображения, поданные с разных камер на режиссерский пульт, представляют собой калейдоскоп одномоментных кадров, выхваченных из общего потока события. И режиссер, как бы находящийся в центре этого действия, заражается общими эмоциями и импровизированно, вдохновенно передает в эфир то одно, то другое изображение, в прямом и переносном смысле увиденное глазами разных людей (в данном случае командой операторов). Несмотря на заранее отобранные точки показа, определенную отрепетированность и слаженность операторской бригады, на наличие общей концепции показа при многокамерном методе съемки, все-таки существует своеобразие в композиционном построении кадра, в выделении главного в происходящем, т.е. на режиссерский

Глава 1. «Видимый мир» и его проекция на телевизионном экран*

пульт поступают «картинки» с индивидуальным видением. Отсюда ощущение фрагментарности, «выхваченности», многомерности показа события как бы «разными глазами» участников события. Этим достигается эффект присутствия.

К 1959 г. в США была создана единая телесеть, более 500 телестанций обслуживали 46 млн абонентов. Транслировались разные спектакли, выходили в эфир многочисленные программы новостей и спортивные передачи. Независимое телевидение Англии Ай ти ви в отличие от Би-би-си пыталось завоевать зрителей эстрадными шоу, американскими сериалами и новостями. Началась творческая конкуренция между телеканалами, а вместе с этим и поиск своего образного языка.

Советское телевидение тоже осваивало новые технические возможности телевизионной техники (многокамерный показ, прямые репортажи с места события). Именно в этот период первые теоретики телевидения поставили знак равенства между спецификой показа и образностью нового вида искусства. Одним из знаменательных моментов — сенсацией многочасового показа — стала трансляция VI Всемирного фестиваля молодежи в Москве. Вещание велось по двум каналам из десяти точек. За две недели в эфире прошло несколько сотен передач.

Решая определенные идеологические задачи, телевизионные работники использовали для этих целей монтаж и композиционные решения, которые становились опорными точками в *монтажной фразе*. Особую роль приобретали не только темпоритм переходов с плана на план, цветовая гамма планов, но и закадровый текст дикторы не просто произносили заранее написанный текст но (на глазах у зрителей) «управляли» временем, то опережая монтажный переход, то удерживая внимание зрителя на какой-то характерной детали и тем самым эмоционально насыщая репортажные планы социальной значимостью, общественным темперамен-

Подобный синтез слова и изображения еще раз подчеркивав^ Л-

характерную особенность телевизионного экрана: заранее можно написать лишь подводки, в таких передачах создается в основном зрительный ряд, система «картинок», составляющих образное пластическое решение всего праздника в целом и снятых с заранее определенных точек съемки. При этом большое количество камер создавало ощущение, что зритель оказывался внутри происходящего действия. Такое пространственно-монтажное решение транс-

38

Дмитриев, Г. Шергова, на телевидение пришли и новые режиссеры: И. Беляев, А. Старков, В. Ежов и др. Они искали ту самую специфику телевизионного показа, которая сегодня для нас является привычной. Именно тогда складывалось зыбкое соотношение между реальностью и «постановочностью», между буднями и праздниками, между коллективным и индивидуальным.

Телевидение стало привычным жизненным пространством, соединив на экране документ и «открытую условность» и тем са-

§ 3. Что такое вторая реальность и виртуальная реальность?

ляций вызывало положительные эмоции, ощущение сопричастности с происходящим. Сегодня мы начинаем несколько иначе подходить к пониманию разницы между изображением и «картинкой». Если до определенного времени мы ставили изображение выше «картинки» с точки зрения изобразительного ряда, то сегодня говорим о том, что изображение несет в себе образ. Оно имеет монтажное развитие, элементы повествовательности (отсюда «раскадровка», разбивка на планы определенной крупности и последовательности, использование ракурсной съемки, смена оптики и т.д. — то, что мы называем элементами композиционного построения кадра, средствами построения образа).

Картинка — это мгновенно выхваченный из обычного событийного ряда фрагмент, зафиксированный на видеопленку или на другой носитель (кино, «цифра»). Она — лишь символ события, некий код, который может и не иметь своего образного или логического продолжения, но тем не менее должен быть построен по законам эстетики композиционного решения кадра. Образное решение нехудожественного пространства требует тщательной подготовки, чтобы не создалось впечатления случайности, хаотичности показа.

1960-е годы ознаменовали новый этап в развитии культуры. Всеобщий подъем, идеи равенства, братства, единения, резкий прорыв в области освоения космоса и электронной техники привели к тому, что люди стали более открыто выражать свое отношение к происходящему.

В этот период отечественные журналисты поняли необходимость отказа от заранее написанного текста. А это потребовало от авторов программ режиссуры и нового понимания того, что же такое показ события на экране. Газетная стилистика стала вытесняться драматургией слова, новыми нюансами интонирования (здесь пригодилась актерская школа радиещиков). Одновременно с этим появляются и иные требования к режиссуре показа. Наравне с привлечением опытных журналистов, таких как Ю. Фокин, С. Муратов,

мым создав новую почву для поисков аудиовизуального синтеза. Однако кинематографисты в это время яростно спорили о своем приоритете в этом вопросе, искали новые структуры в образном построении, относились к телевидению как к младшему брату. При этом никто не замечал, что телевизионный экран заставляет обратить внимание на новое соотношение звука и изображения, на его документальную природу. Происходило новое осмысление крупного плана, роли детали, фактуры второго плана, т.е. тех черт, которые присущи специфике телевизионного зрелища. На периферии сознания творческих людей уже появился «новый след» нарождающегося образного языка телевидения, и массовое искусство начало новое освоение поля своего воздействия — телевидения!

«Взрыв» массового искусства, произошедший в 1960-е годы, совпал с изменениями в политической и социальной жизни Запада и определенным пересмотром политических доктрин в Советском Союзе. Однако в нашей стране в массовом искусстве продолжали видеть лишь свидетельство краха буржуазной культуры. Западные теоретики связывали расцвет массового искусства с тем, что оно наиболее демократично и соответствует научно-технической революции, хотя идеологи «раскручивали» это новое направление для управления социальной и политической жизнью.

Несмотря на идеологический пресс, и в СССР политика и жизнь рядового зрителя начали тесно переплетаться. Современная техника и новые технологии настолько быстро внедрялись в жизнь, что начали диктовать стиль поведения, некую унификацию. Изменилось и мышление: с одной стороны, оно стало тяготеть к символам (у технократов — к символам электронных технологий, а у обывателя — к лейблам, к музыкальным и видеозаставкам и т.д.)! а с другой — к прагматике, лишенной сложных ассоциаций.

Принцип тиражирования (с появлением множительной техники более высокого порядка — ксероксы, принтеры, видео- и аудиозаписи, впоследствии компьютерные технологии и Интернет) все более внедрялся в жизнь и изменял отношение к культурным ценностям: они начали обесцениваться. Телевидение помогало быстрее приобщить миллионы зрителей к этой «размноженной» культуре в *облегченной форме*. Кроме того, оно довело каждого до сознания масс, что не удалось ни одному другому виду искусства, даже кино при всей его массовости. В годы бурного развития техники кинематограф считался более высоким искусством, а телевидение получило название *малого* экрана.

С этого времени искусство стали разделять на *массовое* и *элитарное*, на *документальное*, *аналитическое* и *поэтическое* — «искусство для масс» и «искусство не для всех». Однако такого резкого разделения, как в кинематографе, на телевидении в 1960-е годы не произошло. Оно становится *массовым* зрелищем, культурным каноном искусства конца XX в. со смешанным типом условности, обобщений и формой языка, тяготеющего к документально-аналитическому осмыслению действительности. Вытеснив реальность, телевидение породило «вторую реальность», сконструированную автором-режиссером. Ее рождение многие связывают с телевизионным пространством, хотя это тоже уловка и манипулирование сознанием, так как на самом деле «вторая реальность» появилась в момент возникновения языка массовых искусств.

Особое место на телевизионном экране 1960-х годов занимали массовые зрелища: репортажи с общенародных праздников, трансляции концертов, спортивных мероприятий, где проявлялись тенденции, которые еще в начале 1930-х годов были названы режиссурой пространства, или, по определению М. З. Левина, «изобразительной режиссурой».

Взяв у кинематографа основные языковые компоненты (композиционное построение кадра, горизонтальное по своей природе, крупности планов, в минимальном количестве ракурсную съемку, использование различных объективов, движение камеры, светотональное образное решение кадра, пластику черно-белого изображения как цветовую характеристику, звуковое решение, темпоритмический рисунок), телевидение привнесло нечто совершенно новое — открытую условность, которая лишь в какой-то мере напоминала театральное мизансценирование на подмостках и соляризацию фотографии.

На телевизионном экране начались поиски в области соединения документальных и игровых сюжетов, рождались художественно-публицистические программы, в социальные и политические передачи стали включаться постановочные элементы, а в развлекательные — остросоциальные и политические сюжеты, благодаря чему они привлекли к себе многомиллионную аудиторию зрителей с разными вкусами, жизненным опытом и социальным статусом.

Выполняя свою идеологическую функцию одного из самых важных СМИ, телевидение развивалось и как новый вид искусства — художественное телевидение. Его расцвет пришелся на конец

1960-х — середину 1980-х годов, когда художественное телевидение и музыкально-развлекательные программы (сюда можно отнести и поиски в области молодежных программ) добились 3Най чительных достижений в области выразительных средств экрана.

На самом же деле познавательные и художественные функции телевидения тоже были подчинены целям пропаганды и агитации. Но сила художественного начала, образности в том и заключается, что ей практически невозможно управлять. Ее можно воспринимать по-разному (т.е. образность всегда неоднозначна, и поэтому ее можно по-разному интерпретировать) в зависимости от кругозора, развитости, образного мышления. Все вышесказанное в немалой степени повлияло на то, что зритель стал более активен и готов к демократическому всплеску конца 1980-х годов.

Какими же средствами мы доносим любое телевизионное сообщение, снятое на видеопленку или на цифровой носитель, а еще в недалеком прошлом — на кинопленку (сегодня она еще используется для создания рекламных роликов)?

Для выяснения этого рассмотрим приведенную таблицу, которая наглядно демонстрирует в определенном соподчинении *основные составляющие любого экранного произведения* вне зависимости от носителя информации (кино-, видео-, «цифра»).

Одновременно с горизонтальным подчинением кадров все перечисленные компоненты могут соподчиняться по *принципу вертикали*. Здесь можно использовать как плавное изменение последовательности видео- и звукового ряда, так и контрапункт звука и изображения.

Приведенная схема довольно лаконична. Но она иллюстрирует определенные закономерности монтажных решений. Первые четыре компонента любой передачи или сюжета взаимосвязаны изобразительной структурой, которая воспринимается нами (по своему первичному воздействию) на уровне эмоционального восприятия и включена в систему горизонтального, последовательного соподчинения (или противопоставления). В этом случае кадры монтируются в определенной последовательности, один за другим, объединенные единством композиционного, светотонально-го, цветового и темпоритмического решения, благодаря чему отдельно снятые кадры складываются в монтажную фразу, затем в эпизоды, а эпизоды — в передачу или сюжет. Они могут монтироваться плавно, переходя один в другой, или по принципу контраста, создавая сложную полифоническую структуру.

Горизонтальное подчинение последовательности кадров

Сфера воздействия	Составляющие экранного произведения
Подсознание (чувства)	Композиционное построение кадра, эпизода, всей передачи, сюжета в целом
Подсознание (чувства)	Светотональное решение кадра, эпизода, всей передачи, сюжета в целом
Подсознание (чувства)	Цветовое решение кадра, эпизода, всей передачи, сюжета в целом
Подсознание (чувства), сознание (рацио)	Темпоритмическое решение кадра, эпизода, всей передачи в целом
Подсознание, чувства	Звуковое решение (музыкальное сопровождение, естественные и искусственные шумы, паузы)
Сознание (рацио)	Словесный ряд (монологи, диалоги, дикторский текст, авторский текст)

При наложении на изображение звук и слово монтируются как горизонтально (последовательно), так и вертикально. При вертикальном монтаже изобразительный ряд монтируется со звуковым рядом либо по принципу плавного сочетания, либо как контрапункт звука и изображения. При этом звук и изображение воздействуют одновременно как на сознание, так и на подсознание.

Так, соединяя изобразительный и звуковой ряды, можно создать и простые сообщения информационного характера, и сложные полифонические структуры. При полифонической форме построения монтаж неожиданно раскрывает скрытый смысл сюжета, который становится ясным и понятным только в столкновении, сопряжении двух рядом стоящих кадров.

Формирование образного языка телевидения проходило сложную эволюцию: от соседства прямых, «живых» — транслируемых с мест события передач с телевизионной продукцией, снятой по законам кинематографической организации материала на кинопленку, через освоение цветного вещания к полифоническим фор-

мам постановочных игровых и развлекательных передач и видеофильмов. Это все происходило в сложной борьбе телевидения за право называться искусством. В последнее время на экране появились аналитические программы в форме прямой передачи с использованием «бесшовного» монтажа, ток-шоу и развлекательные программы. Родился новый жанр — видеоклипы.

Если на первом этапе становления телевидения на него оказывали определенное влияние театр, литература, кино, в меньшей степени живопись и СМК, то сегодня оно говорит на своем специфическом языке. Особую роль в его формировании сыграли радио, печать. Этим обусловлены примат слова над изображением и формализация текста, так как информация направлена на массового и в то же самое время анонимного зрителя с различными интересами, ориентацией и жизненным опытом, но едиными культурными традициями. Поэтому изображение превратилось в «картинки», ибо за единицу экранного времени (3—4 секунды) зритель должен получить максимум информации. Это породило тенденцию, в соответствии с которой в информационных сюжетах чаще всего при монтаже первичен звуковой ряд, а видео имеет элементы фрагментарности, так как оно часто не только перекрывает «словесные» купюры, но и иллюстрирует «слово».

Сегодня телевидение во многом удовлетворяет главное требование зрителя — получить наиболее полную и достоверную информацию о том, что происходит в мире, в собственной стране, в своем городе, и о том, как лично его, зрителя, интересы затрагиваются в свете изложенных на экране фактов.

С первых же дней осмысления возможностей телевидения возникли противоречивые мнения о природе и степени условности телевизионного языка. Особенно ярые споры о его специфике пришли на 1970-1980-е годы. Ведутся они и по сей день, но если прежде речь шла об образной системе, то сегодня — об изменениях, вызванных электронными технологиями, которые определяют новый облик телевизионного времени, его спрессованность, быстротечность, фрагментарность. Появилось так называемое «сквозное течение» времени: современные сюжеты словно не имеют начала и финала.

Телевизионное пространство тоже обрело новые черты. Оно и реальное, и условное одновременно, узнаваемое и символичное, близкое и далекое, порой исчисляемое в условных единицах (так, героиня психологической документальной драмы «Габирува» сказала, что расстояние от России до Израиля 700 долларов...).

* * *

Подведем некоторые итоги. Телевидение, являясь частью коммуникативного поля, продолжает воздействовать на зрителя при помощи структурных элементов образного построения (композиции кадра, светового и цветового решения, темпоритмического построения, монтажных соединений), но опирается на приемы журналистского прямого обращения к зрителю.

Современное телевидение тяготеет к многоуровневому построению, которое обеспечивает эффективность той или иной программы. Оно рассчитано на многовариантность, неоднозначность восприятия, провоцирует поиск аллегорий, аналогий и ассоциаций, предусматривает различные трактовки одного и того же явления. Оно позволяет автору выразить свое чувственное восприятие (предметного или внутреннего мира) при помощи символов-образов, посредством специфического телевизионного языка.

Особое воздействие на зрителя оказывает авторский взгляд на событие, концепция показа, где умело используется весь спектр выразительных средств экрана, раскрывающих содержание, и тем самым реализуется авторская сверхзадача. Объективность телекамеры и субъективность авторского видения создают неповторимый образ современной действительности, который мы называем «вторая реальность». Иными словами, специфика и природа зрелищное™ современного телевидения заложены в синтезе информационного, коммуникативного и художественного начал. Этот язык постоянно трансформируется. И если «вторая реальность» телевизионного пространства 1960—1980-х годов строилась на фактуре деталей (ноздреватость хлеба, игра капель воды, ком земли, трещины на печи и т.д.), на длительности наблюдения, на предметности как части достоверности предьявляемого мира или явления, на особом рода построении портретов современников, то сегодня детали носят характер «назывных» символов (сотовый телефон, машина, зеркальные поверхности и т.д.). Чаще всего это легко прочитаемые символы принадлежности героев к какой-то определенной группе людей («деловые», «богатые», «бедные», «поколение "пепси"»), т.е. в данных деталях скорее «отражение», а не «материал».

Однако «вторая реальность» в конце XX в. постепенно переросла в виртуальную реальность многомерного пространства. Телевидение же пока остается в традиционном отражении трехмерности существующего мира. Эта иллюзия трехмерности возникает благодаря разбивке экранного пространства на крупности планов, све-

тотональному и цветовому композиционному решениям, придающим объемность изображению. Именно их последовательность,¹ объединенная логическим или эмоциональным единством рядом стоящих планов, позволяет авторам заставить зрителя увидеть мир как вторую реальность, населенную образами и заполненную событиями. Так монтаж становится одним из ведущих средств художественной выразительности и способом организации звука и изображения в двухмерном пространстве, переводя его в трехмерное, преодолевая условность аудиовизуального искусства.

Вопросы

- В чем суть понятия «жизнь врасплох»?
- © Как изменилось телевидение в 1960-е годы? Было ли это время революции технического оснащения телевидения или бунта против классических видов искусства?
- © В чем особенности многокамерного метода съемки?
- При помощи каких средств экранной выразительности воссоздается трехмерный мир на двухмерном телевизионном экране?

§ 4. Монтажные теории

■ *Этапы развития практики и теории монтажа. Система Л. Кулешова. Эволюция монтажных теорий С. Эйзенштейна. В. Пудовкин и фотогения* ■

Спор о роли монтажа в создании экранных произведений велся с момента его возникновения, так как, пожалуй, ни одно из выразительных средств в кино и на телевидении не претерпевало такого изменения. Монтаж в первую очередь представляет собой организующее начало всего построения образного решения экранной продукции. Это происходит оттого, что **монтаж** одновременно является¹ и **техническим приемом** соединения двух рядом стоящих кадров, и **формой творческого, авторского мышления**, способом выражения авторского видения, и средством воздействия на зрителя, на его информированность, эмоциональное состояние, мировосприятие.

Обратимся к истории и теориям монтажа, сложившимся к концу XX в. В начале века первые киносъемки велись с одной точки. Отдельно снятые кадры складывали в монтажные фрагменты, которые в свою очередь образовывали внутреннюю цельность образного решения. Это позволяло раскрывать содержание снятого мате-

риала. Зритель, сопереживая происходящему на экране или противопоставляя ему свою точку зрения, научился воспринимать экранное действие как часть реальности, пусть другой, пусть нереальной, сконструированной, но все же реальности.

И постепенно грань между двумя мирами — экранным и реальным — стала стираться. И чем искуснее становился монтаж, чем ближе к восприятию глазом реальности появлялась возможность ее фиксации вначале на пленку, а затем на «цифру», тем более управляемым становился зритель, более подверженным манипуляциям.

Какие же этапы можно выделить в развитии практики и теории монтажа?

Схему развития различных технологий монтажа предложил американский режиссер Т. Оханян в своей работе «Нелинейный видеомонтаж»¹. Она выглядит следующим образом:

- ◆ киномонтаж — 1900 г.;
- ◆ монтаж аналогового звука — 1945 г.;
- ◆ монтаж на видеоленте — 1956 г.;
- ◆ монтаж на видеоленте с временным кодом — 1970 г.;
- ◆ цифровой монтаж изображения на диске — 1980 г.;
- ◆ цифровой монтаж звука на диске — 1985 г.

Развитие монтажа на телевидении связано прежде всего с изменением способа образного мышления и поисками новых форм обобщения материала, а техника лишь создавала условия для дальнейшего освоения языка монтажа. Соответственно можно выделить следующие этапы становления современного телемонтажа, совпадающие с периодизацией развития телевидения.

Первый (до середины 1950-х годов) — период освоения нового метода фиксации звука и изображения. Это было время технического «прорыва» электровидения на расстоянии (1900), переросшего в телевидение. Монтаж сводился к *простейшей склейке*, так как действие фиксировалось длинными планами. Именно в это время родилось выражение В. Саппака: «Телевидение — окно в реальность».

Второй — дикторский, актерский период, когда на телевидение пришли театральные режиссеры. В какой-то степени это период актеров «переживания». Преобладает точка зрения, что специфической чертой телевидения является крупный план — эмоциональное переживание мгновения, подчеркивающее реальность

¹ Оханян Т. Нелинейный монтаж. М., 2001.

происходящего на экране. Идет активный поиск путей размежевания с другими видами искусства и осмысление собственного языка телевидения. Так монтаж приобретает более свободные формы, порой даже опережая киноискусство. Активно используются *все-возможные способы совмещения*, например микшерные совмещения: наложение одного изображения на другое, совмещение двух планов в одном экранном пространстве кадра, цветовое решение как эмоциональная окраска происходящего, поиски активного втягивания зрителя в действие;

Третий — период журналистского начала (автора словесного обобщения, сопоставления, трактовки); когда пластика, монтаж-ное построение усиливают утверждения, соединяют изображен-ное и неизобразенное, а столкновение раскрывает внутренние связи внешнего действия, диалог и открытый монолог выступают звеньями одной цепи. При этом время «здесь и сейчас» остается незыблемым постулатом телевидения, унаследованным от радио.

На уровне монтажных соединений телевидение на глазах у зрителя *монтирует время* (как сквозное, что является высшей степенью реальности, так и каждое его мгновение, причем одновременно прошлое, настоящее и будущее благодаря смене планов, которые становятся «уплотненными» по информации, легко читаемыми благодаря авторским комментариям). Телевидение оперирует временем: прошлое становится настоящим, а настоящее комментируется из будущего.

Свое место на телевизионном экране наравне с *повествовательным* занимают *параллельный* и *ассоциативный монтаж*. Логика авторских комментариев теснит логику развития события. Становится просто и легко проиллюстрировать свой постулат картинкой, и совершенно необязательно, чтобы зритель думал и сопоставлял. «Актер переживания» и «автор» начинают выступать в едином лице.

На экран врывается *клиповый монтаж* и переводит реальность в разряд виртуальной реальности электронного мира. Телевизионная картинка наполняется чувственностью (свою роль играют темпоритмическое построение и «взрыв» цветности), возникает цепочка «мир — это шоу, оно может быть веселым, карнавальным или трагическим и кровавым», как на это посмотреть.

Сегодня телевидение вступает в *четвертый* период — период продюсерского телевидения (иногда это «базар», иногда инстинкт! выживания, все рекламируется, продается оптом и в розницу,]

«то как успеет...»). Многослойность, объемность, непредсказуемость, агрессия и декаданс — вот что характеризует современные монтажные поиски, «одномоментность» в ее чувственном многогранном и ускользающем проявлении многоликости. Калейдоскоп событий превращается в спецэффекты электронных программ.

Монтажные склейки становятся явными, открытыми, а разноразмерное пространство объединяется ведущим как предъявленный телезрителю факт (по принципу многокамерной съемки). Зритель уже привык, что одномоментно он может видеть разные точки зрения не только «по картинке», но и по высказанным мнениям разных людей об одном и том же вопросе по сборке новостных сюжетов. Плурализм, демократия, одновременность происходящих событий, даже и не связанных между собой ни географией места действия, ни своим возникновением, — черты телевизионного зрелища.

Таким образом, телевизионный и кинематографический монтаж — не одно и то же, и возможности у них не всегда идентичные. Пространственно-временное искусство и временно-пространственное меняют знаки при общей формуле: общий + средний + крупный + средний + общий, так как на телевизионном экране иная степень документальной условности, нежели в кино (там каждое мгновение переходит в разряд прошлого, отраженного, замкнутого, устойчивого, даже несмотря на отдельные открытые финалы).

Развитие теории монтажа и оттачивания телевизионных приемов неразрывно связаны с развитием языка киноискусства. Основные *монтажные теории* сложились в период немого кинематографа. В этот период камера лишь фиксировала действие с одной точки, а движение заменялось сменой кадров. Из-за отсутствия звука авторам фильмов постоянно приходилось искать форму пластической выразительности кадра. Это привело к значительным открытиям в области практического монтажа.

Одним из таких открытий в 1920-е годы стал *эффект Кулешова*. Стремясь к максимальной выразительности материала, Лев Кулешов выявил неизвестные ранее возможности монтажа. Подобно многим практикам и теоретикам кино, он видел в нем средство Динамической и лексической организации повествования, возможности воссоздания модели события (по этому принципу и сегодня Монтируют многие событийные сюжеты). Его эксперименты показали, что монтаж может выполнять более самостоятельную роль: Разрушая одни логические связи, конструировать другие.

Речь шла о непосредственном «вторжении» автора в ход событий. Сталкивая эпизоды или сопоставляя их, режиссер тем самым формирует восприятие зрителя:

...мы убедились в том, что основное средство воздействия на зрителя через кинематограф, средство, присущее только кинематографу, — это не просто показ содержания данных кусков, а организация этих кусков между собой, их комбинация, конструкция, то есть соотношение кусков, их последовательность, сменяемость одного куска другим¹.

Система Кулешова возникла в обстановке всеобщего увлечения «машинной» цивилизацией, когда промышленное производство совершило качественный скачок благодаря новым методам организации труда (стандартизация, конвейер), а конструктивизм приобрел в глазах художников ореол самой современной, рациональной и действенной формы выражения. В основу своеобразного знакового языка кино, который разрабатывал Л. Кулешов, легли интуитивные находки американского режиссера Дэвида Гриффита (применение параллельного монтажа) и законы восприятия на уровне физиологии. Кулешов стремился свести бесконечное разнообразие проявлений психической и физической деятельности человека к относительно ограниченному числу типовых реакций, легко воспроизводимых на экране посредством мимики, жеста и движения специально подготовленных натурщиков.] Такая система требовала двукратного «перевода» эстетической информации: режиссер переводит содержание фильма на язык пластического «шифра», зритель «читает» изображение, отталкиваясь от своего эмоционального восприятия, конкретного содержания фрагментов действия и их «столкновений». Независимо от значительности замысла успех фильма во многом определялся способностью «натурщиков» правильно запечатлеть те или иные элементы «алфавита» чувственного воздействия на зрителя (поза, улыбка, жесты отчаяния или радости, гнева или беззащитности и т.д.) и откликом зрителя на новую «киноазбуку».

Как большинство кинематографистов 1920-х годов, Л. Кулешов видел специфику кино в его динамике и отдавал предпочтение фильмам со стремительным действием и активно развиваю-

щейся интригой. Динамичность предполагала соблюдение определенных требований: поскольку основную информацию несло изображение, оно должно запоминаться, легко прочитываться, не содержать ничего второстепенного.

Жаль, что сегодня эти интересные наблюдения Л. Кулешова забыты (или неизвестны!..) многими авторами телевизионных информационных сюжетов, ведь цветовой акцент, неверное композиционное построение кадра ведут к переизбытку информации, изменению отношения к происходящему, что может исказить смысл события. Простота (до графической сухости), тщательный отбор деталей, максимальная экспрессивность характеризуют кадры лучших фильмов, созданных Л. Кулешовым.

Однако даже ему не всегда удавалось достичь желаемого результата. Порой символическая обобщенность образного строя его картин вступала в противоречие с фотографической природой киноизображения: кадр превращался в знак, а фильм — в сумму кадров, читаемых зрителями молниеносно и соединенных таким образом, что исключается возможность иного истолкования. В результате он пришел к выводу, что «не так важно содержание кусков само по себе, как соединение двух кусков, разных по содержанию и способ их соединения и чередования»¹.

Несмотря на все революционные идеи, теория Л. Кулешова имеет целый ряд недостатков:

- ◆ изображение выполняет несвойственные ему эстетические функции слова;
- ◆ следствием этого является неизбежная деформация материала, разрыв пространственно-временной целостности в интересах монтажа;
- ◆ сложные чувственные переживания героев, осмысление ими происходящего сводится к чисто физиологическим проявлениям мимики и жестов, к элементарным условным реакциям актеров-натурщиков;
- ◆ монтаж выполняет служебную роль, обеспечивая логическую связь кадров-кирпичиков и сообщая правдоподобие серии условных планов-знаков;
- ◆ для имитации жизни режиссер вынужден отходить от нее как можно дальше, подчиняясь требованиям живописной интерпретации изобразительного решения.

¹ Кулешов Л. Искусство кино. Л., 1929. С.

¹ Кулешов Л. Искусство кино. Л., 1929. С. 100-101.

Абсолютно ясно, что появление звука разрушило кинематографическую систему Л. Кулешова. Элемент конкретной физической реальности, звук, нарушал эстетическую целостность произведений, основанную на неизбежной деформации действительности (даже в лучшем фильме режиссера «По закону» трудно найти хотя бы один пейзаж, который не имел бы символического значения и избежал бы режиссерского «грима»). В то же время характерно, что слово-знак (титр) Л. Кулешов признавал и даже приравнивал его по значению и сущности к обычному пластическому кадру. В этом он видел прежде всего возможность лаконично выразить определенное, однозначное понятие.

По мнению режиссера, одним из первых обратившего внимание на роль детали в организации и управлении зрительским восприятием, ничто не может передать так ярко и образно однозначность пластического кадра, как удачно найденная деталь. Одновременно она становится связующим звеном между физическим действием и душевным состоянием действующего лица, принимая на себя смысловую функцию, раскрывающую суть происходящего.

Л. Кулешов отмечал, что детали должны быть естественными и единственно возможными при данных обстоятельствах. Тогда цепь деталей, ясных и понятных широкому кругу зрителей, и логически развивающийся сюжет, организованный пространственным монтажом¹, будут восприняты зрителем без лишнего напряжения и нервного раздражения — без скачка². При таких условиях выделенная деталь становится элементом образного строя, выполняя в то же время роль «двигателя» сюжета³.

¹ Л. Кулешов утверждал, что лишь пространственный (или повествовательный) монтаж соответствует психофизическим особенностям человека. Несмотря на высокий уровень развития, человеческое мышление способно воспринимать конкретное легче, чем абстрактное, посредством зрения. Человек не в состоянии запомнить и увидеть все, что его окружает. Он оценивает происходящее лишь при помощи определенных деталей, которые организуют его память и по могают проследить и «дорисовать» остальные промежуточные фазы между событиями.

² В отличие от Л. Кулешова С. Эйзенштейн строил драматическое действие на законах «скачка».

³ Движение — привычное состояние человеческого организма. Поэтому оно обостряет внимание человека и включает зрителя в происходящее на экране более активно и эмоционально. Человек, испытывая различные эмоции, в то же время достаточно легко и органично воспринимает движение в течение короткого экранного времени.

Кроме того, деталь является той частью целого, которая стереоскопично увеличивает пространство, выделяет из него главное, на чем останавливается взгляд зрителя. Так как человек постигает реальность во многом через детали, благодаря точности их выбора экранное произведение приобретает новую степень реалистического отражения действительности.

Сам Л. Кулешов не во всех фильмах использовал эти открытия. Он видел в киноискусстве синтез выразительных средств, но выделял лишь его пластические возможности и выстраивал свои произведения при помощи повествовательного типа монтажа. Л. Кулешов одним из первых увидел в монтаже средство (стройной) динамической и лексической организации повествования, возможность воссоздать модель событий (что лежит в основе построения информационного сюжета и по сей день).

Иными словами, он считал, что при съемке необходимо выделить только момент необходимого действия для раскрытия происходящего и сконцентрировать внимание зрителя на существенной детали, характеризующей это действие, а затем соединить снятые планы в определенной монтажной последовательности, где их комбинация за короткое время раскроет перед зрителем смысл происходящего. Благодаря этому монтаж придаст фрагментам динамичность. Чтобы передать динамичность, полагал режиссер, необходимо посредством композиционного построения выделить во время съемки главное: изображение должно запоминаться, легко прочитываться, не содержать ничего второстепенного. При этом монтаж подчеркнет тот или иной факт в показываемом на экране посредством лаконичного изображения.

Л. Кулешов одним из первых создал азбуку монтажа. Он свел монтаж к «сумме двух рядом стоящих кадров» и доказал, что, сопоставляя два рядом стоящих плана, можно создать «несуществующее»: зритель может в изображенном увидеть «неизображенное». Режиссер считал, что с помощью монтажа можно деформировать происходящее событие в зависимости от авторского отношения к материалу: «Различные смены, различные конструкции — монтаж кадров — дадут различный смысл целому эпизоду»¹. Тезис Л. Кулешова — монтаж хроники должен быть спокойным, убеждающим материалом... демонстрацией событий — не потерял своей актуальности и в наши дни. Л. Кулешов одним из первых опре-

¹ Кулешов Л. Новый ЛЕФ, 1927. № 4. С. 32.

делил направление развития монтажа как одного из ведущих начал нарождающегося киноязыка.

Рассматривая частный случай, пространственный монтаж, Л. Кулешов создал первую *теорию монтажа как творческого приема*, которая затем легла в основу теорий и В. Пудовкина, и А. Довженко, и С. Эйзенштейна. Изучение даже одного из видов монтажа продвинуло вперед все теоретические исследования.

С. Эйзенштейн, ученик и в определенной степени продолжатель идей Л. Кулешова, разработал уникальную *теорию монтажа*. Однако формы динамического монтажа С. Эйзенштейна во многом отличались от кулешовских. Для Л. Кулешова динамика была заложена в физическом движении, тогда как для С. Эйзенштейна динамика возникала от столкновения двух кадров, которые рождали новое понятие, новый образ, новую ассоциацию. Л. Кулешов же отрицал возможности ассоциативного монтажа.

Не соглашаясь с позицией Кулешова относительно возможностей монтажа, С. Эйзенштейн подошел к природе кинокадра и к организации киноматериала в целом с другой стороны. Резко отрицая тезис Л. Кулешова, что монтаж есть сумма кадров, молодой режиссер противопоставил ему свою идею — идею синтеза. Рядом стоящие кадры являлись у С. Эйзенштейна произведением и рождали новое понятие (например, коронавание Ивана Грозного в одноименном фильме — это прямое действие, когда власть дается царю от рождения и от Бога, но в то же время в момент коронации рождались новые взаимоотношения Ивана и его окружения, и у зрителя возникало определенное восприятие роли Ивана Грозного в становлении Российского государства). При этом монтажное решение, вызвавшее ассоциации, разрывает привычные логические связи. По мнению С. Эйзенштейна, при помощи монтажа можно воспроизвести ход человеческого мышления, его «скачкообразность».

Однако несмотря на серьезные разногласия, и Л. Кулешов, и С. Эйзенштейн считали организацию кадров (т.е. монтаж) основой кинопроизведения, принципом сложения фильма и главным признаком кинематографичности, а взгляд на абсолютную относительность двух кадров стал исходной точкой их поисков.

С. Эйзенштейн стремился добиться синтеза сфер чувства и разума, что, по его мнению, возможно в «интеллектуальном кино», так как «только интеллектуальному кино будет под силу «положить конец распре между «языком логики» и «языком образов» на

основе языка диалектики»¹. В теоретических работах он часто выходил за пределы своего времени, предвосхищая открытия кинематографа 1960-х годов. Его стройная система, хотя в каких-то моментах и не бесспорная (ибо в ее основе лежал режиссерский жесткий диктат), и сегодня является современной. Многие наши и зарубежные режиссеры, отталкиваясь от предложенных С. Эйзенштейном путей развития образного языка, находят приемы, которые существовали лишь в его воображении: и в области использования контрапункта звука и изображения, и в колористическом (основанном на цветовой доминанте) решении фильма в целом с соединением пространственных и временных координат, и в поисках различных форм внутреннего монолога.

С. Эйзенштейн — график и архитектор — видел в кинематографе четкий, законченный рисунок кадра, взаимосвязь последующего с предыдущим, их конструктивное единство (усиление *монтажной фразы* через укрупнение части вместо целого или за счет столкновения, перерастающего в третий кадр). Именно в период освоения новых приемов съемки, когда действие уже расчленилось на большие отрезки, а камера начала не только изменять точки показа, но и фиксировать действие (или персонажи) в разных ракурсах, т.е. «вмешиваться» в происходящее, пластически комментировать его, Эйзенштейн приходит к совершенно новым решениям — столкновению двух рядом стоящих кадров, «скачку» из одного кадра в другой, отказавшись от плавного перетекания от общего плана к крупному через средний.

С. Эйзенштейн-музыкант мыслил ритмическими акцентами, внутренними «взрывами» полифонической структуры. У него родилась идея, что звукозрительный монтаж связан в первую очередь с принципами музыкальных композиций (крупность планов и их соединение, цветное решение имеют такое же воздействие, как в музыке — «форте» и «пиано», их ритмическая композиция так же построена на повторах и интервалах и т.д.).

С. Эйзенштейн-инженер выстраивал свои произведения с алгебраически точным расчетом эмоционального восприятия фильма зрителем. Осмысливая монтаж как одно из самых важных средств художественной выразительности, режиссер пришел к мысли, что язык кино является соподчиненной динамической структурой,

¹ См.: *Эйзенштейн С. Поли. собр. соч.*: В 6 т. М., 1964. Т. 3.

которая объединяет в себе пространственно-временное течение не только действия, отраженного на экране, но и развития образа в его субъективном и историческом единстве.

Поднимая проблемы власти, добра и зла, Эйзенштейн-гражданин обращался прежде всего к современности, искал в ней аналогии, сопоставления и противопоставления, как бы «опрокидывая» историю в сегодняшний день. Исторические фильмы режиссера были пронизаны современным мировосприятием. Его революционный пафос иногда вдруг соединялся с ироничным показом второго плана. Так, в знаменитом эпизоде взятия Зимнего дворца в одном из кадров пулемет находился между округлыми формами кариатид.

Уже в немых фильмах Эйзенштейн сделал первый шаг к воплощению на практике идеи *звукозрительного монтажа*, что дало возможность передать многоплановость образов и открыло новые возможности воздействия киноискусства. Создавая эпические полотна («Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь»), режиссер использовал *ритмические построения эпизодов*. Он сталкивал и повторял символические кадры, которые перерастали в понятийный ряд: например, очки врача, через которые он смотрит на червивое мясо (затем они висят на канате), и разбитые очки с вытекающим глазом женщины на одесской лестнице становятся образом «слепоты интеллигенции». Изменяя длину планов, их крупность, отбирая только кульминацию события или движения (крупный статичный план — наивысшая точка движения), Эйзенштейн не просто создавал напряженное зрелище, но и раскрывал основную мысль сцены или эпизода посредством столкновения разных точек зрения на одно и то же событие, ведя за собой зрителя и не давая ему самому подумать.

«Многоточечность» показа трагедии на одесской лестнице обеспечивалась фактически *многокамерным построением изобразительного ряда*, признанным в 1960-е годы спецификой телевидения: одномоментное действие разбивалось на микрофрагменты, воздействовало на зрителя, как удары, и имело свое временное протяжение («рубленный» монтаж был предтечей «кнопочного», фрагментарного, телевизионного монтажа). Но если символические кадры С. Эйзенштейна перерастали в гневный протест против насилия и носили вневременной характер, то кадры, лишённые силы жесткого соподчинения, наоборот, подчеркивали временной характер: действие развертывалось на глазах у зрителя «здесь и сейчас».

По мнению Эйзенштейна, режиссер не должен апеллировать к памяти зрителя, к привычным связям, его задача — их разрушить. Во фрагменте «развенчание Бога» (фильм «Октябрь») режиссер разрушает представление о «едином нерукотворном Боге» при помощи простого сопоставления кадров — изображений различных богов, идолов, чудищ — «во имя Бога и Родины...» Во имя какого из них? Во имя какой Родины? — «звучит» с экрана изображение.

Как уже отмечалось, С. Эйзенштейн видел в монтаже основной способ ведения рассказа, а кинопроизведение рассматривал с позиций полифонической структуры, в которой все компоненты (изображение, цвет, свет, темпоритм) подчинены раскрытию основной авторской мысли. Причем каждый из них несет свою рациональную и эмоциональную нагрузку, подчиняясь логике развития авторской мысли, вне зависимости от типа построения всего произведения в целом (будь то повествовательный рассказ или построенный на контрапункте)¹. Исходя из этого он писал, что необходимо монтировать по *доминанте кадра* — подавляющему признаку в нем: ракурсу, движению, свету, элементу действия, чисто оптическому раздражению и т.д.

С. Эйзенштейн разработал *принципы концентрации зрительского внимания*: чтобы выделить основную мысль, необходимо точно расставить акценты, которые при повторе вызывают одну и ту же реакцию (например, ярость, негодование, горе — убийство Вакулинчука, расстрел на одесской лестнице), а затем при столкновении с кадрами, где ответная реакция — противоположные эмоции (катание на американских горках), зрители чувствуют порыв радостного возбуждения, как в знаменитой сцене туманов, где ялики своим движением словно «прорвали» тишину.

При таком решении особую роль выполняют кадры (в частности, крупные планы и детали), которые, с одной стороны, раскрывают одну и ту же мысль, а с другой — не только разные по своей фактуре, по действию внутри этих кадров, но и несут в себе определенные символы. Например, в эпизоде «бунт на "Потемкине"» статичные планы креста священника, двуглавого орла «сталкиваются» в монтажном ряду с общими планами матросов, замерших под дулами ружей. Вот кто убивает безоружных людей — Бог и

¹ Закон зрелищности, закон развития мысли, по мнению С. Эйзенштейна, заключается в контрастах. Он получил свое теоретическое осмысление в «теории конфликтов».

царь, два божества, которым эти матросы поклонялись, у которых искали поддержку.

Однако с течением времени С. Эйзенштейн отходит от своих первоначальных поисков в области «скачков» (монтажа временно-го, ритмически четко организованного, когда событие расчленяется на многоточечный показ). Он обращает внимание на то, что внутри одного плана — будь то пластическая или звукозрительная единица — существует свое напряженное действие, свой внутрикадровый монтаж, свои внутрикадровые конфликты: «...монтаж после этапа "скачущего монтажа"», *обнаженной* монтажной формы переходит в формы слиянной полифонии выразительных средств.

И удивительно: как в свое время кричали, что театр Чехова — не театр, так находятся сейчас голоса, которые кричат, что монтаж «Грозного» — вообще не монтаж (!), а сам фильм — не... кинематограф¹.

Изменение в стилистике фильмов С. Эйзенштейна было предопределено: теория конфликтов, которая лишь на первом этапе содержала в себе простые ассоциации, лежащие на поверхности («вскочившие» скульптурные львы или пенсне — слепота интеллигенции и т.д.), впоследствии переросла в теорию контрапункта. С приходом новой техники, позволяющей строить глубинные мизансцены, а затем и звука С. Эйзенштейн получил возможность проверить свою идею синтеза эмоционального воздействия на зрителя и рационального построения сюжета, сталкивая их в контрапункте.

Именно несовпадение видимого и слышимого натолкнули режиссера на мысль использовать внутренний монолог (не просто «размышления» героя, как часто характеризуют внутренний монолог, а как несовпадение «внешнего» и «внутреннего», например, уверенного «внешне» и мечущегося «внутри» Ивана Грозного, сломленного и грозного в сцене ухода в Александровскую слободу). Это несовпадение заложено не только в самом принципе использования контрапункта звука и изображения, но и в нарастании напряжения, подведения к «взрыву».

Фильмы, по мнению С. Эйзенштейна, должны вызывать у зрителя стремление действовать (своеобразный «катарсис порыва»). Это действие может найти свое выражение через негодование или в рождении положительных эмоций — в пафосном восприятии мира и т.д.

¹ *Эйзенштейн С.* Избр. произв. Т. 3. С.

Чтобы создать ощущение этого нагнетения, авторы фильма (режиссер, оператор, художник) используют неуравновешенную композицию кадра, его диагональное построение, неожиданное ракурсное решение, быстро сменяющиеся крупные планы, резкое изменение темпоритмического рисунка. Для усиления впечатления напряженности в светотональном решении часто преобладают доминирующие тени объектов (это может быть фигура Ивана Грозного, глобуса, посоха митрополита и т.д.), а жестко рисующий объектив подчеркивает фактуру и черты лица.

В создании напряжения особая роль принадлежит музыкальной партитуре, развитие музыкальных фраз строится по принципу возрастания. При этом изобразительный ряд получает новый импульс «уплотнения» (от общего плана через средний план, построенный на движении, к крупному — атака в «Алекサンドре Невском»). Иногда музыкальные фразы повторяются при изменении изобразительных планов («Ледовое побоище» в «Алекサンドре Невском»). Иногда для усиления ожидания звук «отсутствует», и затем неожиданно раздается, как «взрыв».

Появление цвета позволило режиссеру усилить напряжение: красные рубашки oprичников во время пляски из-за смены освещения резко менялись в своей тональности: от теплой до холодной, черные кафтаны и бледные лица усиливали зловещее настроение, а топот ног и в ракурсе снятые лица подчеркивали агрессивность... и вдруг в круг врвался Федька Басманов в сарафане и с маской русской девицы с косой, контрастирующей с выражением его лица. Тем самым изменялся не только темпоритм сцены, но и возникало чувство тихого ужаса. Оно усиливалось при взгляде на Ивана Грозного.

Эволюция монтажных теорий С. Эйзенштейна — от монтажа аттракционов, где в каждом эпизоде есть своя законченная форма (завязка, развитие, кульминация, развязка и «кода», перерастающая в последующий эпизод, контрастный предыдущему), через теорию «скачков» до использования сложной полифонической формы показывает, как происходило становление звукозрительного синтеза. Совершенствуя кинематографическую форму, С. Эйзенштейн хотел сделать зрителя соучастником происходящего на экране, а не просто созерцателем.

... Мы можем сказать, что именно монтажный принцип в отличие от изобразительного заставляет творить самого зрителя, и именно через это достигается та большая сила внутренней творческой взвол-

нованности у зрителя, которая отличает эмоциональное произведение от информационной логики простого пересказа в изображении событий¹.

Так, мотивация происходящего на экране через чувственное, эмоциональное воздействие заставляет зрителя приблизить «прошлое» и «настоящее», опрокинуть «историю» в «современность». Режиссер подчеркивал, что любая трансформация действительности должна происходить не ради создания «некой второй реальности», а для того, чтобы экранный образ раскрыл зрителю явления жизни в доступной данному виду искусства форме при той степени условности, которая свойственна именно искусству и выполняется по его законам.

Одновременно с Эйзенштейном над определением специфики экранных образов, особенностей их восприятия работал В. Пудовкин. Вслед за Л. Кулешовым в основу теории монтажа он положил принципы *повествовательного ведения рассказа*. Однако Пудовкин и Кулешов по-разному относились к игре актера.

Именно В. Пудовкин одним из первых пригласил для работы в кино актеров «театра переживания». Его образная система строилась на логическом соподчинении игровых сцен, их протяженности во времени, использовании крупных планов — психологически острых по исполнительскому рисунку и пластическому решению. Особая роль отводилась *ракурсному показу*. Так, в начале фильма «Мать» пластические портреты Ниловны снимались в основном с верхней точки. Мы видим приниженную, испуганную женщину, затем вдруг открываем для себя ее новый образ — женщины-матери с гордым взглядом. Режиссер показывает ее с измененной ракурсной точки — по диагонали и снизу, что придает портретам его героини скульптурную монументальность.

Монтажный строй фильма лишь подчеркивает развитие сюжета, развернутого в относительно длинных (для немого кино) планах. Ритм повествования соответствует поступательному развитию характера героини, его становлению, но нигде не является самоцелью.

В. Пудовкин отмечал: «Всегда существует два ритма: ритмический ход объективного мира и темп и ритм, в котором человек наблюдает этот мир», «...ход человеческих восприятий подобен монтажу, в построении которого можно делать всевозможные вариации в скорости как со звуком, так и с изображением. Поэтому

¹ Эйзенштейн С. Избр. произв. Т. 3. С. 172.

звуковой фильм может решаться одновременно в соответствии с объективным миром и с человеческим восприятием этого мира»¹.

Еще в немом кинематографе В. Пудовкин стремился передать субъективное ощущение героя, используя *ритмический рисунок*, который у него часто заменял несуществующий звук. Несмотря на емкость, изобразительную пластику кадра, выразительную игру актеров, хорошую драматургическую основу сценария, режиссеру для повествовательно-психологических обобщений не хватало звука.

Однако если у Эйзенштейна пластический рисунок даже в звуковых фильмах был самодовлеющей единицей, ведущей рассказ (звуковое сопровождение лишь усиливало или разрушало действие, выраженное в пластике кадра, в зависимости от замысла), то у Пудовкина звук «присутствовал» в каждом пластическом кадре: будь то настенные часы-ходики, капли, тяжело падающие из крана, или ломающийся лед в знаменитом эпизоде ледохода в фильме «Мать». Так родился прием *«пластический звук»*. И там, где требовались дополнительные краски, нюансы, начинали звучать «детали»: тяжелые шаги пьяного отца Павла, заводской гудок. Конечно, это звучание носило характер опосредованных связей и эмоционально воспринималось лишь как ассоциация.

Благодаря новой мере жизненной достоверности, которую обретают в фильме пластические образы и детали, режиссеру удалось связать символику каждого эпизода с драматическим действием, с событиями, происходящими в семье Павла Власова. Так, В. Пудовкин перенес на экран «живое» действие, психологические переживания героев, сконцентрировал зрительское внимание на внутреннем изменении своих героев, передав его через пластические символы-тропы, усилив его драматизмом происходящих событий. В этой картине режиссер продемонстрировал профессиональное умение пользоваться выразительными средствами кинематографического языка, передавать авторское видение событий с помощью острого ракурсного построения кадра, монтажных стыков и рефренов, сообщающих одному и тому же кадру разный подтекст². В основу теории В. Пудовкина легли размышления о фотогении.

¹ Пудовкин В. Асинхронность как принцип звукового кино // Собр. соч.: В 3 т. М, 1974. Т. 1. С. 159.

² Кадр-рефрен приобретает характер метафоры. Так, в сцене суда показан бюст царя. Сначала эта деталь выглядит необходимым атрибутом любого зала суда царской России, но в результате неоднократного ее повторения у зрителя возникает ощущение, что все происходящее свершается от его имени и по его приказу.

(Lf) Термин «фотогения» впервые в теорию кино ввел французский теоретик кино Луи Деллюк. Наравне с этим существует мнение, что его также использовал Ричото Канудо, который впервые выдвинул идею синтетичности кинематографа, увидев в нем слияние архитектуры, музыки, скульптуры, живописи, танца и поэзии. Однако именно с именем Л. Деллюка, а затем и В. Пудовкина связана теория фотогеничности в кинематографе.

Противопоставляя зрелище и действительную жизнь, Л. Деллюк отдает решительное предпочтение картинам «действительности жизни». Важнейшим качеством кино для него является способность объектива фиксировать окружающий мир, решающим требованием к киноматериалу становится его пластическая выразительность.

Отсюда и выдвинутое Л. Деллюком понимание термина «фотогения». С одной стороны, кино ближе всего к фотографии, а с другой — обладает временной характеристикой («кино предназначено дарить нам выражение красоты мимолетной и вечной»), это фотография, развивающаяся во времени. Поэтому фотогения для Л. Деллюка — сочетание фотографичности с «непредвиденностью гения», иными словами, с неповторимым, индивидуальным видением мира. Такая расшифровка термина исключила сведение кино к механической фиксации действительности. Он акцентировал внимание на природе кинофотографичности (фото) и авторской интерпретации объекта (гений).

В. Пудовкин, восхищенный идеями Деллюка, его взглядом на возможность киноэкрана передать неповторимость, зрительную определенность каждого предмета и перевести его на язык образности, развил эту мысль. Но для Пудовкина передача достоверности жизни не ограничивается вещиизмом материального мира. Он видит выразительность прежде всего в развитии, в гармоничном ритме движения, где все подчинено определенным пропорциям и последовательности. Именно поэтому режиссер часто использовал *повествовательный монтаж*.

Впоследствии В. Пудовкин, разрабатывая идею эмоционального сценария, пришел к мысли, что его основой должны стать эмоциональные «удары» и «спады», что действие (или движение) из-за конкретного содержания не может нести в себе эмоциональных акцентов. Следовательно, нужно изменить либо привычный ход события (этого можно добиться при помощи неожиданного крупного плана, смены настроения, смены темпоритма, светотонального решения), либо форму движения, т.е. использовать приемы

замедленной или ускоренной съемки. Так у В. Пудовкина родилась идея *укрупнения действия во времени*, которая реализовалась в приеме «время крупным планом». Благодаря применению этого приема в момент эмоционального напряжения действие, теряя свое реалистическое значение, может перерасти в гиперболу, если меняется обычное течение времени (медленное падение капель из крана, бой часов через равные паузы и т.д.). В последних своих фильмах режиссер часто использовал монтаж по контрасту, монтаж-уподобление, параллельный монтаж, монтаж одновременности и включал в повествование лейтмотивы.

С приходом в кино звука В. Пудовкин не изменил свою концепцию применения монтажа. Он писал: «Теперь в звуковом кино мы можем в пределах той же целлулоидной ленты не только монтировать различные моменты в пространстве, но и вводить по ассоциации с изображением звуки, раскрывающие и усиливающие характеристики того и другого ряда»¹.

В историю мирового киноискусства Л. Кулешов, С. Эйзенштейн и В. Пудовкин вошли как основоположники кинотеории, режиссеры, которые на практике нашли и обосновали свой метод работы над образным строем кинопроизведения и открыли новые формы монтажа.

* * *

Теория и практика монтажа совершенствовались в ходе развития кино и телевидения как составных частей аудиовизуального искусства. Несмотря на ряд общих черт и единую терминологию, киноискусство и телевидение развиваются по своим законам, имеют разную степень условности, отличительные особенности образного языка. Взаимодействуя и обогащая друг друга, они используют технические достижения для поиска новых форм обобщения художественного материала.

Телевизионный монтаж, «вышедший» из киномонтажа, первоначально представлял собой простейшую «склею», а затем появились такие его виды, как параллельный, ассоциативный, клиповый.

Основоположниками монтажных теорий в нашей стране были крупнейшие режиссеры: Л. Кулешов, С. Эйзенштейн, В. Пудовкин. Свои теоретические построения они проверяли на практике.

¹ Пудовкин В. Звук и образ. М., 1932. С. 51.

Однако на формирование аудиовизуального языка кинематографа и телевидения ушли десятилетия, прежде чем сложились понятия об этих видах искусства как о пространственно-временных с технической доминантой, ибо технические находки не только являются стимулом развития этих видов искусства, но и раскрывают новые возможности для образного построения аудиовизуального зрелища.

Вопросы

- Какие этапы становления теории монтажа можно назвать ключевыми?
- © Что такое «эффект Кулешова»? Чем характеризуется теория монтажа Л. Кулешова?
- © В чем суть теории С. Эйзенштейна? Чем она отличается от теории Л. Кулешова и его последователя В. Пудовкина?

2 ТЕХНИКА И ТЕХНОЛОГИЯ СОЗДАНИЯ ТЕЛЕВИЗИОННЫХ ПРОГРАММ

§ 1. Что такое монтаж?

■ *Понятие «монтаж» и его составляющие. Линейный и нелинейный монтаж. Функции монтажа. Монтажная формула "*

Если кратко определить, что такое монтаж, то это единство планов, объединенных авторской мыслью. Более точное определение звучит следующим образом.

Монтаж (от фр. *montage* — сборка) — это особая система смысловых, аудиовизуальных и ритмических соотношений отдельных кадров, их формальное и смысловое сочетание и сопоставление. Вот несколько составляющих этого понятия:

- ◆ монтаж как *технический прием*;
- ◆ монтаж как *художественная форма* творческого мышления;
- ◆ *монтажное восприятие* экранного произведения в целом.

Современное осмысление приемов монтажа, развитие его новых направлений идут по пути поиска связей между творчеством и технологией создания кино- и видеопроизведения. **Телевизионный монтаж** как особая система соединения разных планов, фиксируемых несколькими телевизионными камерами с разных точек, обеспечивающая непрерывный показ на телеэкране, имеет свои особенности. На телевидении используются линейный и нелинейный монтаж.

Линейный (или аналоговый) монтаж — это последовательное соподчинение монтажных планов (при таком способе монтажа используют различные пульта двух- или трехпостовых аппаратов). По существу он является электронной склейкой (кнопочный монтажный переход — встык, микшерный переход — через черное или белое поля, наложение одного изображения на другое методом совмещения, вытеснение одного изображения другим, использование спецэффектов при помощи стоп-кадров, выведение и введение цветности, соляризации изображения, реверберации звука). При помощи электронной склейки и вставки можно вести прямые передачи из студии или ПТС (передвижной телевизионной станции), а также осуществлять монтаж видеопрограмм, видеосюжетов и видеофильмов. Линейный монтаж является последовательным, в случае необходимости внести изменения они делаются либо в режиме «вставка», либо, если в ходе монтажа была допущена ошибка, перемонтируется целый кусок до того плана, с которого вносится изменение.

Технология **нелинейного (компьютерного) монтажа** ближе к киномонтажу, так как при перегоне с видеоленты или цифрового носителя мы в первую очередь создаем так называемые клипы, т.е. сортируем их в отдельные «папки» и присваиваем им ярлыки, называя их либо по содержанию, либо по ключевым словам. Нелинейный монтаж позволяет использовать приемы аналогового монтажа и в то же время имеет ряд преимуществ. Он позволяет: а) монтировать блоками, переставлять планы в любом порядке; б) более точно находить конечную границу монтажного плана, монтировать изображение, согласовывая его со звуковым рядом (с осциллограммой звуковой дорожки). При этом расширяются возможности трансформации изображения: можно изменить крупность монтажного плана, создать новое направление движения или переместить объект по заданной траектории, растянуть изображение во времени или произвести его сжатие, использовать различные спецэффекты (переворачивание страниц, двойная экспозиция, вращение кадра в различных плоскостях, его уменьшение до точки, разбивка экрана на сегменты, где одновременно могут появляться разно-моментные действия).

Кроме того, при помощи компьютерной графики можно создать несуществующее в природе «творение», которое воспринимается как реальное, объемное, имеющее свое колористическое решение, а многослойный монтаж позволяет совмещать иллюзор-

ное и реальное пространство, разномасштабные изображения, заставляя их двигаться в разных направлениях, и т.д. Ибо фантазии художника неисчерпаемы, как и развитие электронных технологий.

Возможности нелинейного монтажа породили новое направление — **мультимедиа**, которое довольно быстро переросло в целую индустрию развлечений, обучения, рекламы. Трехмерное пространство за счет высоких технологий обрело новую глубину (оно бесконечно и многослойно, условно и узнаваемо). Время получило другое измерение: в системе «здесь и сейчас» оно переросло в бесконечность (компьютерная игра в ощущениях течет вне времени и вне реального пространства, здесь все условно и одновременно захватывающе из-за непредсказуемости предложенных вариантов).

Бурное развитие мультимедиа неразрывно связано с интересом людей к новым формам коммуникативного поля: Интернет, интерактивные формы телевидения и мультимедиа — дистанционное обучение, разного рода виртуальные конференции, совещания, презентации и т.д. Так родилась новая среда обитания — виртуальное общение, где люди-невидимки ведут диалог, спорят, высказывают свою точку зрения, а затем «растворяются», переходя из Зеркала в реальный мир, становясь «одним из многих»...

Так как монтаж является организующим началом, одним из ведущих средств экранной выразительности, развиваясь, он создает предпосылки к дальнейшим поискам как новых образных структур, так и средств управления зрительским вниманием. Все это ведет к выработке определенных поведенческих стереотипов, пристрастий. Но в то же время монтаж расширяет возможности выражения авторской концепции и позволяет эмоционально окрашивать процесс познания.

Функциональное назначение монтажа заключается в совокупности **технических приемов**, при помощи которых не только соединяются два разрозненных эпизода (или изображения) некоего действия в единое целое, но и создается иллюзия достоверности происходящего в пространстве и времени. При этом явление или событие, которое мы при съемке разбиваем на отдельные планы, становится символом этого явления, а при соединении планов в единое целое происходит рождение образа этого явления или события, а не зеркальная передача самого явления или события в его непрерывном течении. Содержание кадра перерастает в содержание рядом стоящего кадра.

Планы должны быть сняты так, чтобы при сопоставлении они переходили друг в друга, а при противопоставлении раскрывали противоположный смысл происходящего. Так мы постигаем на экране пространство события, переданного посредством экранной выразительной композиции кадра, ракурсной съемки, движения, камеры, освещения, цветового решения, постигаем предметный мир во всей его сложности.

Именно изображение при соединении двух рядом стоящих кадров создает иллюзию непрерывного действия при плавных монтажных переходах и ощущение «катастрофы», сильных эмоциональных переживаний, прерывания времени, изменения пространства при резких монтажных склейках. Монтаж помогает за внешним увидеть внутреннее, в изображенном — неизображенное, заставить зрителя взглянуть на происходящее событие своими глазами или глазами автора-персонажа.

И тогда монтаж перерастает простое соединение двух рядом стоящих кадров и становится организующим началом всех выразительных средств экрана, воздействуя на зрительское сознание и подсознание. При этом мы наблюдаем вторую функцию монтажа — **монтаж как художественная форма творческого мышления**. поиски в этой области безграничны, так как авторское начало может изменить представление о привычных правилах монтажа как технического приема.

Один из самых распространенных приемов, позволяющих реализовать эту функцию монтажа, — прием *открытого монтажного хода*, когда авторское (неигровое) начало смело вторгается в художественную ткань (актерского, жестко сконструированного) произведения и становится живым комментарием игрового материала.

Здесь уместно вспомнить фильм А. Торстенсена «Это было раненое сердце». В этом фильме режиссер очень удачно применил прием литературного повествования — авторские комментарии, или, как принято называть в литературоведении, лирические отступления. Именно они позволили зрителю воспринять моноспектакль, где единственным исполнителем в кадре был актер А. Филиппенко, который читал дневник Ф. Достоевского — воспоминание о Н. Некрасове. Текст дневника зрителем воспринимался как драматичный монолог. Иногда этот монолог прерывался чтением стихов Н. Некрасова. При этом Филиппенко, читая стихи Н. Некрасова, на глазах у зрителя преображался: то он становился «жалким» стариком, бежавшим за фобом сына-студента, то гневным сатириком, обли-

§ 1. Что такое монтаж?

чителем толпы, и бросал нам, сидящим у экрана, «стих, облитый горечью и злостью».

Это впечатление зритель получал не только от талантливого чтения стихов Н. Некрасова, но и от точно найденного пластического приема, где-то усиленного светотональным решением, где-то неожиданным наездом, где-то изменением цветового решения (переходы от холодного к теплomu, и наоборот, усиливали драматизм действия).

Иногда в повествование включался авторский закадровый комментарий, который оттенял текст дневника, вносил некоторую разрядку.

Музыка А. Шнитке, трагичная и лиричная одновременно, создавала особую атмосферу эмоционального напряжения, глубокого сопереживания.

Другим направлением в поисках монтажной формы ведения рассказа стал *открытый* прием, когда на глазах у зрителя нарушается естественный ход события, временное течение прерывается авторским прямым комментарием, будь это возврат в прошлое или опережение во времени, а также включение в ткань произведения неожиданных ассоциаций, обобщений.

fig Ярким примером может быть документальный фильм, созданный еще в 1970-е годы режиссером А. Каверзневым, «Весна в Пномпене». Присутствие в кадре автора, комментирующего на месте событий происшедшее с «забеганием» вперед, не только вносило новую эмоциональную окраску, но и придавало большую глубину происходящему на экране, а автор в данном случае выступал как свидетель и участник события, что усиливало впечатление достоверности и убедительности.

Правда, до А. Каверзнева очень похожий прием был применен М. Роммом в фильме «Обыкновенный фашизм», ставшем классикой документального кино. В этом фильме закадровый текст вносил то ироническое, то трагическое начало, то начинал звучать гневным обличением фашизма как явления. Однако сам автор в кадре не присутствовал. В фильме М. Ромма привычная временная последовательность нарушалась закадровым текстом, тогда как в телевизионном фильме «Весна в Пномпене» сам автор присутствовал в кадре и комментировал события на месте только что прошедших боевых действий во Вьетнаме.

Сегодня зритель привык уже к *стенд-апам*, т.е. к журналисту, Работающему в кадре с микрофоном в руке, а в 1970-е годы это

была революция: телевидение открывало для себя свой специфический язык образной информации.

Особую роль в становлении образного языка телевидения сыграл Игорь Беляев, который и сегодня ищет новые формы монтажа в художественно-документальном телевидении. Он одним из первых использовал приемы монтажа для раскрытия на телевизионном экране масштабности происходящего, когда единичная судьба одного героя достигает космических обобщений. Эти обобщения рождаются не только благодаря закадровому тексту. Понимание масштабности происходящего возникает при столкновении планов, казалось бы, исключаящих друг друга (например, ребят-чеченцев, играющих на фортепиано на улице разбитого Грозного, и российских мальчиков-солдат, а за кадром в ушах зрителей звучат авторские слова: «Вот она, музыка войны, и это тоже война...»). Но они-то как раз и являются ключевыми в этом фильме! Примером поисков новых приемов монтажа могут служить как первые фильмы Беляева, которые сразу же обратили на себя внимание чисто телевизионными способами обобщения и драматизации, такие как, например, документальный фильм «46-й год» в серии «Наша биография», так и его поздние работы: «Дорога в ад», «Чеченский крест».

Здесь можно перечислять имена многих режиссеров и авторов передач, которые заставили зрителей поверить в то, что телевидение — это окно в реальность.

Итак, мы видим, что наравне с новым смыслом может возникать и «новое» время: настоящее на наших глазах становится прошлым, а будущее — сегодняшним и вечным одновременно. Монтаж не только соединяет в единое целое происходящее действие, но и организует его в пространстве и во времени, что придает действию порой вселенское звучание.

Из чего это складывается? Как из простой грамматики монтажа вырастает образное построение?

Функциональное назначение монтажа заключается в совокупности технических приемов, при помощи которых не только соединяются два разрозненных фрагмента (изображения или звука и изображения) некоего действия в единое целое, но и создается иллюзия достоверности происходящего в пространстве и во времени, что позволяет зрителю воспринимать образ действительно-сти и характеры персонажей как реальность, верить в художественный вымысел, сопереживать документальным героям и даже прини-

мать участие в их судьбе (на этом основано интерактивное телевидение).

Монтаж выполняет две основные функции:

- ◆ чисто техническую, подчиненную технологическому процессу, завершающему производство фильма или телевизионной продукции (окончательная сборка, соединение отдельных планов, сцен, эпизодов, а также звука и изображения в единое целое);
- ◆ эстетическую (т.е. монтаж — наивысшее проявление синтеза всех выразительных средств экрана, способ художественного мышления и образного воплощения темы, идеи экранного произведения).

Монтажное изложение сюжета, выразительность раскадровки, разнообразные приемы сочетания кадров органически связаны с драматургией, аудиовизуальной композицией экранного произведения и подчинены идейным и творческим замыслам режиссера. Умелое использование изменения точек показа и приемов съемки, контрастов кадров изобразительного и звукового рядов, их содержания делает сюжет (экранное произведение) более динамичным, придает многозначность художественным образам, отсюда возникает правдивое отображение происходящих событий и характеров людей, участвующих в событиях. При этом монтаж не только является средством соединения или противопоставления одной сцены другой, как столкновение одного изображения с другим, но и помогает расставить нужные акценты и усиливает воздействие экранных образов, способствует раскрытию характеров на экране.

При помощи монтажа происходят:

- ◆ разбивка действия на фрагменты (показ части вместо целого) для усиления воздействия, для создания динамики развития действия. Они могут отличаться друг от друга по времени и пространству;
- ◆ соединение этих кусков (при этом воссоздается логика развития сюжета, его последовательность и возникает зримый целостный образ);
- ◆ создание особого экранного времени и экранного пространства. Оно может совпадать с реальными координатами времени и пространства, а может быть и условным (приближенным к самой реальности, иллюзорным, фантастическим или виртуальным).

Монтаж фиксирует:

- ♦ точную длительность прослеживания явлений с точки зрения как героев, так и авторов;
- ♦ последовательность точек показа, их столкновения и взаимосвязи, которые отражают отношение к прослеживаемому явлению, к героям, их взаимоотношениям и т.д.

При помощи монтажа происходит смена впечатлений как основной организации зрелища: изменяются точки показа, длительность фиксации событий, при помощи контрастов сталкиваются звуковой и изобразительный ряды, сопрягаются взгляды авторов и героев на то или иное событие. Посредством этих столкновений раскрываются взаимоотношения героев, их оценка происходящего, выявляется авторская позиция как по отношению к героям, так и к самому событию, становится ясной сверхзадача передачи или другого экранного произведения в целом.

Характер монтажа во многом зависит от характера материала (сюжета, идеи фильма или передачи), изобразительного решения как отдельных кадров, так и их взаимодействия между собой, звукового, светотонального, цветового и ритмического рисунков, а также от тех эстетических и даже политических задач, которые побудили художника обратиться к этому материалу, поднять именно эту тему.

Несмотря на обилие направлений, стилей, жанровых особенностей, в современном экранном искусстве можно выделить *общие модели и типологические структуры построения экранного произведения*, которые лишь видоизменяются в зависимости от задач, материала, индивидуальности автора, контекста времени, сформулировать основные законы зрелища и монтажа.

Основной закон зрелища — закон контрастов (как по линии драматургии, так и по линии композиционно-монтажного построения материала).

Основной закон монтажа — соблюдение единства стилистической манеры повествования, раскрывающей тему, логическая или психологическая мотивировка монтажных переходов (в раскрытии драматургии, в переходе от кадра к кадру, от эпизода к эпизоду и т.д.).

Что же скрывается за **общей формулой монтажа**? Обратимся к существующей уже почти столетие простейшей формуле монтажного построения, при помощи которой организовывается зритель-

ское восприятие. В ее основе — плавные монтажные переходы от одного плана к другому:

Общий (где?) + **Средний** (что? или кто?) + + **Крупный** или **Деталь** (эмоциональное усиление или уточнение/противопоставление) + **Средний** (сделал) + + **Общий** (и что получилось).

В основе этой формулы лежит так называемое фотографическое зрение. Исследователи (в частности Дж. Гибсон), которых интересовал процесс зрительного восприятия, применяли следующую методику: просили испытуемого фиксировать какую-нибудь точку, а затем рядом с этой точкой ему на мгновение предъявляли один или несколько стимулов (изображений). Умение человека зафиксировать мгновенное изображение они назвали *фотографическим* зрением. При увеличении времени предъявления, если испытуемому не мешать, его глаза начинают сканировать предъявляемый паттерн, последовательно фиксируя отдельные его части. Такое зрение исследователи назвали *апертурным*. Но существует и третий вид зрения, когда человек находится в движении. Гибсон назвал его *объемлющим*, или зрением в движении. Подводя итог своему исследованию, американский ученый утверждает, что зрительное осознание действительности *панорамно* и сохраняется даже во время локомоторного акта, сколь бы длительным он ни был. Все эти виды предъявления паттернов мы видим на кино- и телевизионном экране.

Извлечение информации — процесс активный и непрерывный, т.е. он никогда не прерывается и не прекращается. Исходя из этого Дж. Гибсон пришел к выводу, что процесс восприятия — не последовательность впечатлений, а поток. Следовательно, чтобы заставить зрителя сконцентрировать свое внимание на последовательном показе события, необходимо предложить ему такую информацию, которая стала бы частью всеобщего «потока» окружающего его мира.

Поэтому существуют *два метода показа*: показ, построенный на принципах плавных монтажных переходов и на принципах контраста. Первый имитирует «поток», в основе которого лежат логические связи. Второй «вырывает» зрителя из привычной жизни. Чтобы привлечь его внимание, мы разбиваем действие по принципу закона контраста, т.е. закона зрелищности, основанного на сильных впечатлениях.

Вернемся к приведенной монтажной формуле, разделив ее на две части. Нам даны два варианта начала сюжета или информации:

Общий (парк) + **Средний** (играющие дети) + + **Крупный** (один из них смотрит на нас);

Крупный (смотрящий на нас ребенок) + +
Средний (играющие дети) + **Общий** (парк).

При современных требованиях, когда каждый план длится 3—4 секунды, нам предлагается увидеть происходящее фотографическим зрением, т.е. на экране возникает «посыл» к восприятию изобразительной информации.

В *первом варианте* начала сюжета это пока не процесс обработки на уровне чувственного восприятия, а предложение извлечь первичную информацию из симультанного потока, показанного с экрана телевизора. Это предъявление факта, зафиксированного по принципу слайдов, и здесь не важно, каким способом — на кино-, видеопленку или цифровой носитель. И здесь особую роль приобретает словесный комментарий. Он является главным организующим началом информации.

Второй вариант начала сюжета — с крупного плана — привносит больше эмоционального содержания, усиливает интригу, становится более субъективным. Здесь звук (это могут быть вскрики детей, скрип качелей, голос мамы и т.д.) является дополнением.

Звуковое сопровождение может быть построено на шумах, дикторском или авторском тексте и даже на звуке, который не соответствует происходящему на экране (например, где-то вдали слышны звуки города или этот фрагмент строится на звуковой паузе), а лишь придает изображенному иные акценты. При таком построении монтажной фразы звук усиливается крупным планом или деталью (например, все дети играют, а один ребенок как будто вслушивается. Он лишь на мгновение слышит нечто иное, затем, опустив голову, вновь возвращается в мир шума детской площадки. Или другой пример: старик, видя в руке игрушку, вдруг начинает «слышать» голоса своих ушедших друзей детства или звуки своей молодости — музыку танцплощадки или «музыку войны»...). Такой прием становится усилением, уточнением, раскрывает в изображенном неизобразенное. Существуют приемы повтора одной и той же звуковой темы в блоках рекламных роликов: содержание может измениться, но крупный план рекламируемого товара и музыкальный логотип будут совпадать.

От перестановки мест слагаемых планов сумма их не изменилась, но изменилось содержание. Таким образом, в монтажном строе есть некоторые особенности, которые изменяют отношение зрителя к показываемому на экране. И здесь проявляется третья сторона монтажа — **монтажное восприятие** зрительской аудиторией экранной продукции.

Монтаж как ведущее средство экранной выразительности следует рассматривать с разных точек зрения: как технический прием, художественную форму творческого мышления, а также с позиций монтажного восприятия экранного произведения в целом.

Сегодня существует два основных технологических способа телевизионного монтажа: линейный (аналоговый) и нелинейный (компьютерный). Каждый из них имеет свои плюсы и минусы. Нелинейный монтаж благодаря компьютерной графике дал начало новому направлению — мультимедиа, изменившему восприятие пространства и времени.

Функциональное назначение монтажа складывается из двух составляющих: технической и эстетической. С помощью различных технических приемов разрозненные фрагменты изображения или звука и изображения соединяют действие в единое целое и, более того, создают иллюзию достоверности происходящего. Это позволяет зрителю воспринимать показываемое как реальность, верить в художественный вымысел.

Вопросы

- Что входит в понятие «монтаж»?
- © В чем особенности линейного и нелинейного монтажа? Что между ними общего? © Как на практике реализуются основные функции монтажа?

§ 2. Типы и виды монтажа

- *Межкадровый и внутрикадровый монтаж. Повествовательный, параллельный и ассоциативно-образный монтаж* ■

Как мы говорили, понятие «монтаж» имеет несколько взаимосвязанных значений:

- ◆ система выразительных средств, позволяющая создать на экране образный рассказ о событии, персонаже или явлении;
- ◆ принцип и закономерности построения художественного образа (общий монтажный принцип в искусстве);
- ◆ технологический и творческий процесс соединения отдельно снятых кадров в единое целое — программу, сюжет, клип и т.д.

Существует два типа монтажа:

- ◆ внутрикадровый;
- ◆ межкадровый.

Внутрикадровый монтаж — построение единого выразительного пространства-времени кадра при помощи ракурсной съемки, применения объективов разного фокусного расстояния (смена глубины резко изображаемого пространства — перефокусировка, смена объективов: с обычным расстоянием, приближенным к обыденному восприятию глубины резкости, длиннофокусного, короткофокусного), при помощи смены крупности плана, движения камеры, движения персонажей, смены светотонального и цветового решения внутри одного монтажного плана. Он организует зрелище в единое целое внутри одного кадра, так как объединяет общее впечатление от композиции кадра, действие объектов съемки и авторскую интерпретацию происходящего на экране, подчеркивая взаимосвязь (синтез) между выразительными средствами данного кадра. При внутрикадровом монтаже внутри одного длинного кадра при помощи «выкадривания камерой» сменяются различные ракурсы и крупности планов.

Межкадровый монтаж — сочетание (склейка) двух рядом стоящих кадров, подчиненных авторской идее, раскрытию смысла, содержанию, их взаимодействию между собой. Межкадровый монтаж используется для создания единого монтажного решения телевизионного или кинематографического произведения.

Развивается техника, изменяется стилистика показа, но, несмотря на различные формы обобщения, в разных по стилю и по содержанию фильмах применяются основные устойчивые **виды монтажа**:

- ◆ повествовательный (или однолинейный);
- ◆ параллельный;
- ◆ ассоциативно-образный и как его подвид — дистанционный.

Повествовательный — наиболее распространенный вид монтажа — предполагает разбивку **сцены**, монтажного кадра на отдельные последовательно соединенные элементы (*планы, ракурсы*), объединенные причинно-следственными связями, развитием сюжета или его авторской трактовкой.

Как правило, повествовательный монтаж используется во всех фильмах и передачах. Этот вид монтажа особенно характерен для экранных произведений повествовательного и драматического жанров, где главный герой выступает носителем авторских идей, а динамика его характера в столкновении его точки зрения с точкой зрения «антиподов» и «двойников»¹ становится основным конфликтом фильма или передачи.

Вне зависимости от материала (постановочный фильм или передача, документальный фильм, документально-художественный) и способа его фиксации (кино или телевидение) существует *два принципа построения сюжета*:

- ◆ на развитии внутренней субъективной логики героев, которая диктует именно эти поступки и действия;
- ◆ на подчинении внешней, объективной логике автора, ведущего рассказ.

Монтажный строй (как правило, он строится на плавных монтажных переходах) помогает не только создать атмосферу происходящего или последовательно проследить динамическую логику развития характера главного героя, его отношения с другими героями и столкновения различных событий, но и выразить основную идею произведения, авторскую трактовку происходящего на экране.

Так родился *описательный монтаж*, посредством которого по принципу сохранения причинно-следственных связей, подчиненных логике развития образов и характеров, соединяются монтажные фразы, имеющие общее композиционно-изобразительное решение кадров.

¹ Параллелизм в построении сюжета известен еще в литературе Средневековья, когда в сюжет вводились сходные пары или сходные ситуации. Сходные пары отличались друг от друга своим характером или восприятием мира, являясь одновременно зеркальным отражением главного героя, его проекцией (отражение может быть и гротеском: авторы помещают своих героев в сходные ситуации, их поступки не просто вызывают смех, они могут содержать ряд оттенков — от смешного до трагического).

Как правило, описательный монтаж передает плавность, поступательность развития драматургического конфликта, действия, сюжета, изменяет точку зрения (передвижение камеры в пространстве, перевод фокуса, панорамы). При монтажных переходах содержание одного куска подчинено содержанию предшествующего, а переключение зрительского внимания с плана на план подчиняется законам соединения кадров по их формальным связям (по крупности, сохранению направления движения, ракурсам, свету, цвету и т.д.). Описательный монтаж сегодня на телевизионном экране можно встретить в таких передачах, как «Мир животных» (на канале «Дискавери»).

С развитием научно-популярного и учебного кино появился *тематический монтаж* как особая форма повествовательного монтажа. Он характеризуется тем, что в стоящих рядом кадрах отсутствует драматургическое развитие действия в обычном смысле, но утверждается, повторяясь в разных аспектах, одно и то же положение, одна и та же тема, мы имеем дело с тематическим монтажом. Он применяется также в документально-хроникальных сюжетах, содержащих обобщения публицистического и научного характера.

При отсутствии звука в немом кинематографе использовался и монтаж при помощи надписей. Более поздняя форма монтажа возникла в ходе использования особых приемов съемочной техники и существует до сегодняшнего дня — затемнение, наплывы, шторки, различные формы вытеснения, сегодня это микширование, хромокей. «Наплывы» мы воспринимаем как разрыв действия во времени или переход к отражению внутреннего состояния персонажа. В современных компьютерных программах существуют все перечисленные возможности монтажа, и поэтому мы используем спецэффекты как монтажный переход. В виртуальной студии можно применить и более сложные приемы, связанные с цифровыми технологиями и многослойным монтажом.

Однако несмотря на относительность свободного перемещения в пространстве и во времени, в кино и на телевидении при применении повествовательного монтажа все же необходимо тщательно подбирать рядом стоящие монтажные кадры, соблюдая принцип единства места, времени и действия. Конечно, этот подбор будет характеризоваться более свободным обращением с данными категориями, чем при функциональном монтаже (монтаже-склейке внутри одной непрерывно развивающейся сцены или при переходе от эпизода к эпизоду). 78

Параллельным монтажом называется такое чередование сюжетно незаконченных действий, которые происходят в разных местах, но в одно и то же время. Однако этот тип монтажа также предполагает возможность мысленного соединения в сознании зрителя двух (или нескольких) действий вопреки временной и пространственной «разорванности» течения событий. Действия могут протекать одновременно в реальном пространстве, или одно действие протекает в реальной жизни, а параллельное — в воображении героя и т.д.

Параллельный монтаж подчеркивает драматургическую напряженность конфликтов, может концентрировать или растягивать действие во времени, усиливать воздействие при помощи двух темпоритмов, двух цветовых образных решений, игры крупности планов и т.д. Он используется для сопоставления драматических линий, характеров, событий, идей, а также для характеристики социальных контрастов, выявления сходства или взаимосвязи различных событий. В кино и на телевидении используются связи параллельных действий, которые часто усиливаются посредством звука, музыки, шумов, а также сочетания разных действий.

Следует различать *две разновидности* этого вида монтажа:

- ◆ два параллельных действия в одном и том же пространстве (на первом плане и на втором, видимом отраженно в зеркале или на других зеркальных поверхностях);
- ◆ два параллельных действия, отдаленных друг от друга, но имеющих общую причину или повод для объединения этих действий (классический пример — казнь и решение о помиловании).

При использовании параллельного монтажа необходимо четко выявить действие и реакцию на это действие, причину и следствие, общую линию, объединяющую два действия. Именно благодаря правильному определению этих соотношений и будут найдены центр эпизода и соразмерность его частей.

Выстраивая эпизод с помощью параллельного монтажа, следует подвести зрителя к кульминационным моментам, которых при таком виде монтажа будет несколько. Это связано с композиционным построением по принципу триады; при четко выявленной линии эпизода каждый кульминационный момент расчлененного действия будет тяготеть к устойчивому разрешению, к композиционному единству. Центр эпизода может совпадать с изобразительно-драматургическим кульминационным моментом, отражен-

ным в данном куске¹, а могут быть вынесены за пределы данной сцены². Такое нарастание напряжения эмоционально воздействует на зрителя и психологически подведет его к завершению — кульминации — эпизода в целом. Монтажные соединения в этом случае помогут лишь расставить нужные акценты, так как именно в них концентрируется ритмический рисунок построения данной сцены, который выявляет степень напряжения (например, укорачивание одного куска и удлинение другого, светлый один, темный другой, т.е. в столкновении кусков можно заложить контраст). Однако возможен и такой вариант: одно из параллельных действий имеет завершенность, а второе перерастает в развивающуюся линию повествования, имеющую свое продолжение и открытый финал.

При параллельном действии часто происходит *деформация времени* (хотя формально заложен принцип «здесь и сейчас»): либо его концентрация, либо время второго действия растягивается.

Формы монтажной деформации времени различны:

- ◆ показ какой-то одной части длительного процесса;
- ◆ возвращение в прошлое и его сопоставление с настоящим;
- ◆ открытые временные «скачки» вперед с пропуском промежуточной длительности событий.

При параллельном монтаже всегда возникает условное время (сочетание субъективного, личностного времени героя и объективного, построенного на втором действии или событии, которое может повлиять на судьбу основного героя, а герой может и остаться в своем времени и пространстве) и условное пространство (оно так же двуедино: в одном может происходить реальное действие, а другое будет фоном для усиления переживания героя или его действий, которое связано непосредственно с ним).

¹ Знаменитая сцена ледохода в фильме «Мать», где глыбы льда, только что грозные, крушившие все на своем пути, вдруг, вырвавшись на простор реки, красиво плывут, запараллелена с возмущением людей, с их трагедиями: так же «взорвавшись», они шли за свою правду на баррикады.

² Здесь можно привести как пример фильма О. Йоселиани «Листопад», А. Учи теля «Прогулка», где параллельное действие является фоном основного и построено на ассоциативном ряде: жизнь течет параллельно, где-то идет дождь, где-то течет жизнь, где-то живут другие люди с их горестями и радостными переживаниями, словно на другой планете... Отсюда разность в крупности кадров (одно действие укрупнено, а другое строится в основном на общих планах и на деталях).

Существуют *два способа параллельного монтажа*, которые используются как вместе, так и по отдельности:

- ◆ монтаж единичных коротких планов или построенных на ритмическом контрапункте;
- ◆ монтаж кадров, построенных по принципу глубинной *мизансцены*.

Параллельный монтаж применяется:

- ◆ когда обе понятийные линии дополняют друг друга. При этом сюжет строится на развитии обеих;
- ◆ когда развитие сюжета первой линии неизменно, а вторая варьирует реакции, вызванные событиями первой;
- ◆ когда персонажи обеих линий не знают, что происходит с другими персонажами, и только зритель располагает всей информацией;
- ◆ когда в обоих случаях на экране дается неполная информация, При этом зритель пребывает в неведении, а персонажи осведомлены обо всем.

Так технический прием перерастает из средства монтажных переходов в структуру произведения, становясь драматургическим элементом повествования. Параллельный монтаж достаточно часто используется в документальных фильмах, помогая раскрыть основную идею автора, выполняя функцию противопоставления или доказательства. При этом наиболее ярко выявляется авторское отношение к показываемому материалу. Порой в этих столкновениях раскрываются философские обобщения, выходящие за рамки изображенного на экране.

Одной из форм параллельного монтажа является *монтаж: двух не связанных между собой развивающихся действий*, которые не имеют общих точек соприкосновения и лишь в финале перекрещиваются (прямо или отраженно). Как инвариант эти линии могут развиваться по законам логического сопоставления обоих сюжетов или, наоборот, дальнейшее их развитие будет зависеть от объединяющего действия, которое затем может снова развести эти два действия, поменяв их местами.

В телевизионной практике часто параллельный монтаж применяется при работе многокамерным методом съемки, подчеркивая множественность одномоментных действий, происходящих в разных пространствах, например, соревнования по спортивной гимнастике, прямые включения, народные празднества и т.д.

Рассмотрим еще один вид монтажа — *ассоциативно-образный монтаж*. Он характеризуется тем, что связь между кадрами носит условный, умозрительный характер. В основное действие вставляются дополнительные кадры, которые приобретают значение сравнений, символов, метафор, или вполне реальные, но изменяющие смысл происходящего, раскрывающие его внутренние связи. Детали трактуются таким образом, что им придается особый, неожиданный смысл. Ритмическое чередование кадров помогает не только создать определенное эмоциональное настроение, но и добиться поэтического осмысления кадров.

При использовании этого вида монтажа в основе соединений монтажных фраз лежат не причинно-следственные связи, а ассоциации. Они могут быть вызваны как предметами материального мира (например, алюминиевая кружка или фляга как напоминание о военных днях; ленты, куклы, игрушки как воспоминание о детстве; забытые фотографии, неожиданно найденные и т.д.), так и состоянием природы, созвучным душевным переживаниям героя, состоянию его внутреннего мира (лирическое настроение или дискомфорт, который передается различными оптическими искажениями, ракурсной съемкой, изменением освещения или цветового решения кадра и т.д.). Наравне с пластическими ассоциациями существуют и звуковые (шум дождя, крик, гром и т.д.). Ассоциации бывают прямые, легко узнаваемые и отраженные.

(%f) Например, в документальном телефильме «Дом мастера» (автор Н. Клейман) все построено на сочетании прямых и косвенных ассоциаций, даже в название автор заложил двойной смысл: дом как символ и дом как семейный очаг, где проживал Сергей Эйзенштейн, на самом деле лишенный крыши. Но как мастер, как великий режиссер он стал гражданином мира.

Авторы фильма в каждой новелле по-разному решают пространство. То оно ассоциируется с детским видением: планы сняты либо снизу вверх, либо по «нормали», используются короткие панорамы, словно любопытный ребенок рассматривает дома — творения папеньки-архитектора; то оператор снимает архитектуру так, что зритель понимает, что Санкт-Петербург для приехавшего юноши — еще не его пространство: город встречает молодого человека углами домов, искажением своих прямых улиц (съемка производится широкоугольным объективом и т.д.).

Ассоциативный монтаж — это всегда экспрессия, некий комментарий (авторский или от лица героя), некое образное материализованное воплощение нематериальных ощущений.

Важнейшим элементом ассоциативно-образного монтажа является *метафора*. В экранных искусствах чаще всего используются метафоры, которые рождаются на контрастах двух изображений. Метафора возникает только при столкновении двух кадров, а символы — внутри кадра.

Однако определенная метафоричность, обобщенность образного решения атмосферы действия может быть заложена и в композиции кадра, в его тональном построении (при этом истинное метафорическое значение кадр раскроет лишь при столкновении с последующим или предыдущими кадрами). Как правило, именно в метафорах авторский подтекст получает полное разрешение в зрительских ощущениях, обретает «материальные» формы. Часто метафоры, усиленные звуковым или музыкальным сопровождением, из простых изображений вырастают до образов, концентрируя в себе смысл эпизода. Это может быть и звуковая пауза.

Особенностью звукозрительной метафоры является не только контрапункт звука и изображения двух рядом стоящих кадров, но и конфликт между ними более высокого порядка (например, столкновение между звуком и изображением кадра А и его звуком со звуком кадра В; между звуком и изображением кадра А и повторением звука кадра А, перенесенного на изображение кадра В; между звуком и изображением кадра А и паузой (звуковой) и изображением кадра В. Особенно остро воспринимается использование реверберации и рапида. В приведенных примерах проявляется закон полифонической структуры).

Метафоричность всегда предполагает наличие лирического героя, и связана она с особенностями монтажного построения внутреннего монолога (автора или героя), а также с поэтическим прочтением материала. Отсюда происходят некоторые смещения в структуре современных произведений, построенных по принципу раскрытия сложного противоречивого мира героя, его внутренних переживаний (его поведения и состояния души, его восприятия самого себя и т.д.), жизненных позиций.

В основе современного ассоциативно-образного монтажа лежат открытия поэтического пластического кино (А. Довженко, А. Тарковского, А. Пелешяна и т.д.) и *интеллектуальный монтаж*: С. Эйзенштейна.

В то время как обычный фильм управляет эмоциями зрителей, интеллектуальный монтаж дает возможность управлять процессом мышления. Разработка интеллектуального монтажа является лишь одним из слагаемых монтажной теории Эйзенштейна, в основе которой лежал принцип контрапункта двух рядом стоящих кадров или фрагментов (двух представлений, двух противоположностей, двух форм изобразительного материала, ритмического, тонального и т.д.). Монтажные соединения помогали режиссеру вызвать «взрыв» внутри формы, изменить строй логического повествования.

В своей ранней работе «Монтаж аттракционов» С. Эйзенштейн подчеркивал, что основой драматургического построения является «разрозненность», «законченность» каждого «аттракциона» эпизода. Резкий монтажный переход, ударные (или опорные) кадры, конфликты, контрапункт между кадрами способны перевернуть старые формы повествования, в основе которых лежат фабульное построение, плавность переходов, причинно-следственные связи.

Ассоциативно-метафорические сопоставления организуют не связанные между собой кадры, которые оказываются единими благодаря лишь сопоставлениям, т.е. каждый эпизод по своей структуре становится завершенным, являясь обобщением, образом, даже если это сопоставление, выросшее до уровня анализа поступков героев, их внутренней сути. Благодаря этому может возникнуть обобщенный образ.

Так, например, появилось целое направление нетрадиционного кино, где на первый взгляд все поступки героев лишены всякого смысла, порой даже аморальны, по общепринятым нормам (здесь можно вспомнить такой фильм Ларса фон Триера, как «Андеграунд» или его же — «Рассекая волны»), съемка производится под «Home Video» (блуждающая ручная камера, смазки, резкие панорамы и т.д.), но все в целом рождает определенный образ бунта против обывательской морали, где смерть и любовь — понятия одного порядка. Таким образом, налицо аттракционы, а скрытый смысл киноленты можно понять, только сопоставляя их. Конфликт раскрывается не через действие героев, их поступки, а через символику двух рядом стоящих кадров, через образное воплощение идеи, через конфликт обыденных представлений и их развенчание.

Если в принципе монтажного построения аттракционов лежит взаимосвязь одного эпизода с другим, заложенная в основных кон-

фликтах и в разрешении этих конфликтов, причем события вытекают одно из другого (в этом суть их сцепления), то интеллектуальный монтаж строится на принципе взаимосвязи понятий, идей.

В 1970-е годы советский режиссер А. Пелешян по-новому оценил достижения в области монтажных теорий периода 1920—1950-х годов. Опираясь на теорию Д. Вертова и открытия С. Эйзенштейна, он разработал одну из форм ассоциативно-образного и интеллектуального видов монтажа — *дистанционный монтаж*. В его основе лежит прием *распечатывания кадров*, т.е. повтор мгновения, который связывает разновременные моменты в вечное движение по кругу, или, по А. Пелешяну, — «расклеивание» кадров, их разъединение. Два опорных кадра, несущих важную смысловую нагрузку, не сближаются при этом, не сталкиваются, а разъединяются, т.е. между ними появляется дистанция. Выражение авторской мысли происходит не на стыке двух кадров, а осуществляется путем их взаимодействия через множество звеньев. При этом достигается более сильное и глубокое раскрытие идейного смысла, чем при непосредственном склеивании. Повышается диапазон емкости той информации, которую способен нести фильм. Отсюда монтаж контекстов, так как опорные кадры появляются в разных контекстах, в различных смысловых конкретностях. В результате все элементы фильма, объединенные системой сложных внутренних связей и взаимодействий, приобретают иное звучание.

Отбор изобразительного материала заключается в анализе не только фактического содержания кадра, но и его образного звучания.

Определяющее значение при этом имеют:

- ◆ соблюдение единства фактуры и методов съемки;
- ◆ определение роли изображения (сюжетное изображение, символическое изображение);
- ◆ образное решение изобразительного ряда;
- ◆ часть вместо целого;
- ◆ целое как обобщение;
- ◆ целое как часть изображенного действия.

Отбор крупности планов. Одним из важных моментов раскладки является отбор крупности планов. При обычной разбивке на общий, средний и крупный планы часто возникает ощущение: «близко», «крупно», «далеко», «рядом». «Близко» — определение физического видения объекта. «Крупно» — оценка видимого объекта. Казалось бы, на первый взгляд это лишь определение первоплано-

вой композиции, на самом деле таким образом раскрывается смысловой акцент: какой из объектов более значим в кадре. Кроме смысловых акцентов в построении планов важно определить обобщающий образ, который может перерасти в символику образа.

При монтаже в силу вступает закон: любое изменение нарушает равновесие фильма и влечет за собой ряд других изменений. Перестроив часть, приходится перестраивать целое. Есть единый закон, которому подчиняются длительность всего фильма и длительность каждого его куска. При исключении куска нарушаются пропорции фильма и композиционное время. Для каждого звукового элемента (как и изобразительного) нужно находить точную «дозу» длительности и силы звучания, устанавливать точный баланс движения звука. На эту особенность не раз обращал внимание А. Пелешян, разрабатывая свою теорию дистанционного монтажа. Звук, включая музыку, может выступать и как часть сюжетного изображения, и как иллюстрация, и как аккомпанемент, и как средство создать настроение, и как контрапункт.

В фильмах А. Пелешяна нет развития действия, есть лишь сопоставления событий и явлений, протекающих во времени — историческом, субъективном, эмоциональном, которые имеют как бы общие корни. Каждый кадр-эпизод есть данность, которая при повторе перерастает в символ, в понятие и, сопрягаясь с предыдущими и последующими кадрами, рождает ассоциативное обобщение, близкое к философским понятиям о жизни, о космосе, о бытии, о месте человека в вечности.

ишш Наглядным примером могут служить его короткометражные фильмы. Так, пластическая и ритмическая структура фильма «Мы» отражает реальность и одновременно перерастает в эпос. Уже само название — ключ к прочтению картины. Это коллективный портрет не только армянского народа, но и всего человечества. Когда мы, люди, станем едины? В горе, в радости, в труде, в любви, в детях! Все эти мгновения единения мы видим на экране: вот руки людей, охваченных горем, несущих гроб, вот снова руки, но в работе, а вот и еще руки стариков, которые до сих пор любят друг друга... А вот портрет девочки!.. Наверное, именно портрет девочки стал пластическим рефреном, повторяющимся портретом-планом, вмонтированным в разные эпизоды как символ будущего единения и красоты.

Дистанционный монтаж Пелешяна основан на жесткой ритмической структуре. Причем кадры соподчинены по следующей схеме: длинный — короткий, настоящее — прошлое. Режиссер часто

использует «рваный» монтаж: возрастает напряжение — горе и слезы сегодня, горе и слезы вчера, в прошлом (здесь единение в трагическом переживании), и вдруг скачок — слезы и радость во время встречи репатриантов (здесь прошлое, настоящее и будущее переплелись в объятиях, в «танце» рук: руки то там, то здесь возникают как символы, они могут объединить и разъединить, разрушать вечное и созидать во имя вечности).

Эмоциональным и смысловым центром, «золотым сечением» становится эпизод труда, который строится по принципу кругового движения. И один и тот же план последовательно повторяется несколько раз.

Так прием перерастает в образную мысль: цепь эпизодов, теряя конкретность содержания, подчиняется ритмическому строю. К финалу монтажные куски становятся все короче и короче, чтобы после титра «Мы» перейти в длинный план горы Арарат — символа разъединенной Армении, символа единой Армении и символа горы, камня — символа вечности и надежды. Мы увидели на экране зеркальное отражение истории человечества и раскрытие образа: и в горе, и в радости каждый конкретный человек становится частицей человечества с его взлетами и падениями.

Чем больше опыт, выше интеллектуальный уровень зрителя, тем больше ассоциаций рождается у него при осмыслении фильмов А. Пелешяна, ибо дистанционный монтаж — это разновидность ассоциативного, понятийного, интеллектуального монтажа.

С точки зрения технологии выделяются два типа монтажа: внутрикадровый и межкадровый. Если первый организует зрелище в единое целое внутри одного кадра, то второй позволяет создать единое монтажное решение всего произведения.

Развитие техники, изменение стилистики показа телевизионных и кинематографических произведений, появление новых форм обобщения художественного материала не повлияли существенным образом на основные устойчивые виды монтажа — повествовательный, параллельный и ассоциативно-образный.

В рамках повествовательного монтажа формировались описательный и тематический. Широкое распространение получил параллельный монтаж, который часто применяется в телевизионной практике при работе с многокамерным материалом съемки. Ассоциативно-образный монтаж восходит к открытиям поэтического

пластического кино и интеллектуальному монтажу С. Эйзенштейна. Его важнейший элемент — метафора. Одной из форм ассоциативно-образного монтажа является дистанционный монтаж, в основе которого лежит прием распечатывания кадров.

Вопросы

- Что такое повествовательный монтаж? Чем обусловлено его широкое использование?
- ◎ Какие формы повествовательного монтажа существуют?
- ◎ Когда применяется параллельный монтаж и каковы его особенности?
- Какую роль в ассоциативно-образном монтаже играет метафора?
- ◎ В чем суть дистанционного монтажа?

§ 3. Клиповый монтаж

■ Истоки клипового монтажа. Видеоклипы. Анимационные эффекты. Видеомонтаж ■

Развитие техники привело к возникновению нового вида монтажа — клипового (или, как его иногда называют, монтажа короткими кусками). Но родился он не на пустом месте. Еще в 1920-е годы появился другой термин — «русский монтаж». В чем же состояло его отличие от американского монтажа, который строился (и по сей день строится на *монтаже на движении*)? Это было ритмическое построение короткими контрастными кусками с мгновенными перебросками как во времени, так и в пространстве, с парадоксальными соединениями кусков. И этот вид монтажа вернулся на телевизионный экран, но в новом качестве.

Клиповый монтаж применяется в различных видах программ. Сегодня уже никого не смущает, что даже в информационных сюжетах используется клиповый монтаж. При этом сюжет создается по принципу «часть вместо целого», а событие, ограниченное рамкой экрана и протекающее в локальном пространстве, разбивается на мелкие фрагменты. Тем самым подчеркивается его временное течение, выделяются характерные черты и ключевые моменты.

Сегодня мультимедиа выделяют *видеоклип* как отдельный продукт. Что же подразумевается под этим?

Видеоклип — это электронный документ, предназначенный для самостоятельной публикации или использования в других элект-

ронных документах, в котором реализованы анимационные или интерактивные эффекты, а также могут использоваться звуковые эффекты¹. При этом в отличие от обычного электронного документа видеоклипы могут менять свой экранный вид, если они предназначены для индивидуального пользования.

Например, на Западе сегодня существуют фильмы с приложениями, где зритель, имеющий ПК, может не только изменить финал или ключевые сцены, но и добавить в фильм героя, изменить последовательность сцен, цветность, темпоритм. Все это возможно благодаря приложению к фильму, позволяющему создавать свои варианты любимого фильма.

Видеоклипами также являются музыкальные мини-произведения, рекламные ролики. В них не только используется монтаж короткими кусками, но и создается виртуальный мир с его многослойностью и непредсказуемостью, мир субъективных переживаний.

У модного сегодня и необходимого в лексиконе любого рассуждения о процессах, происходящих в искусстве, а также в сфере СМИ, слова *виртуальный* долгая история. Часто оно используется в таких разных контекстах и ему придается столь невнятное значение, что необходимо выяснить исходный смысл понятия «виртуальный» и особенности его использования в конце XX в.

(§# Электронная версия словаря «Merriam Webster's Collegiate» датирует слово «виртуальный» 1654 г. и расшифровывает его первоначальное значение как «обладающий определенными физическими достоинствами» (корневое слово *Virtue* означает «добродетель», «сила», «достижение», «заслуга»). Большой англо-русский словарь под редакцией И. Р. Гальперина и Э. М. Медниковой (М., 1988) выделяет три основных значения эпитета «виртуальный»:

- ◆ фактический, действительный, существующий реально (но не формально);
- ◆ возможный, предполагаемый;
- ◆ мнимый (о фокусе, изображении);

Дефиниции уэбстеровского словаря современнее и точнее:

- ◆ быть таковым по сути и последствиям, хотя это формально не признано или не принято;
- ◆ принадлежащий, относящийся или использующий «виртуальную память»;

¹ Бурлаков М. Создание видеоклипов. СПб., 2003. С. 34.

- ◆ принадлежащий к, связанный с или являющийся гипотетической частицей, существование которой подтверждается лишь косвенно (например, виртуальные фотоны);
- ◆ «виртуальный образ», «виртуальная память» и «виртуальная реальность». Здесь «образ (как в плоском зеркале), состоящий из точек, из которых как бы излучаются рассеивающие лучи (как свет), чего на самом деле не происходит. Виртуальная память преподносится как термин, рожденный компьютерной технологией и лишь с ней и связанный. А «виртуальная реальность» — «искусственная среда, постигаемая посредством органов чувств (зрительные образы и звуковые), создаваемая компьютером и с условием, что происходящее в этой среде частично определяется действиями человека».

Итак, понятие «виртуальный» сегодня воспринимается как условность, мнимая реальность, искусственная, созданная компьютерными технологиями. Условный мир, постигаемый нами на уровне органов чувств, активно воздействующий на наше чувственное восприятие, порой деформирующий представления о реальности, активно занял свои позиции не только на рынке компьютерных игр и развлечений (шоу-программы, использующие световые эффекты и компьютерные вставки, вызывающие различные эффекты, вплоть до галлюцинаций), но и на телевизионном экране. С приходом новой условности клипового монтажа и виртуальной реальности чувственное начало в изложении материала и форме воздействия на зрителя начинает соперничать с рациональной подачей материала.

Именно электронная (и в частности *дигитальная*) культура фиксирует достаточно высокий уровень информационной насыщенности. Она воздействует одновременно и на сознание, и на чувственное подкорковое восприятие. Эта реальность может быть как идеальной, так и безобразной, но зритель при этом активно (агрессивно) втянут в этот мир «второй реальности». Основой такого втягивания является глубинная мизансцена с неожиданным воздействием всех видов движения, начиная со скачкообразного монтажа по крупности (например, с общего на сверхкрупный или наоборот), двойной экспозиции, наложения нескольких полупрозрачных слоев,двигающихся или изменяющих световое или цветовое решение, укорачивания монтажных планов, снятых в ракурсе, двойного совмещения в едином плане, изменения скорости движения персонажа или скорости съемки, различных оптических, электронных эффектов и кончая звуковыми приемами (ревербера-

ция, наложение двух или нескольких звуков, электронная музыка и т.д.), которые также усиливают воздействие изобразительно - монтажного ряда, разрушая реальность и переводя ее в виртуальность.

Как мы говорили, видеоклип содержит анимационные и интерактивные эффекты. При этом необходимо помнить, что для создания *анимационных эффектов* существует *два метода*:

- ◆ раскадровка (обработка только ключевых кадров, все остальное обрабатывается автоматически);
- ◆ покадровая обработка (в серии кадров каждый кадр обрабатывается вручную).

Анимационные эффекты создаются при помощи программ объемного моделирования, таких как 3D Studio, Adobe Image Ready, REALVIZ Scene We@ver, REALVIZ Stitcher, REALVIZ Image Modeler, QuickTime VR, Photo Modeler. Программы Macromedia Flash, Adobe GoLive, Discreet Plasma, Image Ready создают интерактивную 2D-анимацию. Программы Discreet 3ds Max, New Tek LightWave 3d, Softmage, Maya, Corel (KPT) Bryce создают 3D-анимацию.

Анимационные эффекты основаны на использовании графического изображения, слоев (нескольких изображений), которые обрабатываются при помощи временной диаграммы (где задается порядок автоматического перехода между отдельными кадрами, происходит автоматическое изменение параметров объектов слоев изображения, что называется раскадровкой). Именно в анимации особую роль играют так называемые ключевые кадры (основные, главные) изобразительного ряда.

Для создания видеоклипов используется *видеомонтаж*, или электронный монтаж. Видеомонтаж требует продуманной последовательности кадров для раскрытия основной идеи клипа или сюжета. Это возможно только в том случае, если после тщательного анализа отснятого материала составляются *монтажные листы*, найдено основное монтажное решение (последовательность кадров, характер сопоставления изобразительного и звукового материалов, использование ассоциативного ряда для создания образа, цветовое решение и т.д.).

Видеомонтаж в его классическом понимании сводится к следующим *основным операциям*:

- ◆ соединение начала и конца сменяющих друг друга фрагментов;

- ◆ совмещение сюжетной линии отдельных фрагментов (мини-клипов) в проекте со звуковой фонограммой;
- ◆ наложение титров.

Для того чтобы создать выразительный клип, ровный по цвету, освещенности, к отдельным фрагментам можно применять фильтры, при переходах с одного на другой устанавливать различные транзакции (монтажные переходы различных видов, спецэффекты). Фрагменты могут накладываться друг на друга с различной степенью прозрачности или выключением части кадра в клипе по принципу вычитания цвета (чаще всего синего).

Благодаря возможностям нелинейного монтажа расширились и поиски образного решения клипов. Они стали сочетать в себе видеоизображение с анимацией различной сложности, графическим материалом, рисунками, которые могут состоять из элементов живого видеоизображения, анимации, нарисованных от руки (последние тоже могут обрести форму анимации), а также из обработанных цифровых фотоизображений.

Видеомонтаж позволяет:

- ◆ соединять начало и конец сменяющих друг друга планов;
- ◆ совмещать звук и изображение;
- ◆ накладывать титры.

Программы видеомонтажа: Adobe Premiere, Avid Xpress ONGLE, Digital FUSION, MGI Video Wave, Edit, Ulead Media Studio. В качестве примера рассмотрим одну из них.

Adobe Premiere — монтажная программа, в которой довольно быстро можно соединить монтажные планы, эпизоды, не требующие многослойной трансформации видеоряда, предполагающей четкую синхронизацию звука и изображения, когда весь процесс монтажа отражается на мониторе. Эта программа предоставляет широкий набор инструментов для создания специальных эффектов (возможность анимации, искажения, накладываемых графических изображений, совмещенных с видеорядом, использование различных фильтров, изготовление титров).

Как дополнение к видеопрограмме существует так называемый компоузинг — программы, обладающие широким спектром возможностей, например, обработки трехмерных слоев композиции с целью создания в них эффектов освещения, перемещения и трансформации в пространстве, а также широким набором команд по

созданию в слоях композиции различных анимационных и звуковых эффектов. К этим программам относятся: Adobe After Effects, Discreet Combustion, NetTek Aura Videopaint, REALVIZ Match Mover PRO.

Как видим, сегодня существуют разные программы, которые помогают создавать различные видеоклипы. Однако прежде чем приступить к работе в той или иной программе, необходимо решить, в какой (или в каких) программе (узнать их совместимость) наиболее рационально создавать данный видеоклип. Затем разрабатывается его структура, определяется количество фрагментов (файлов), из которых будет создан клип; какая информация должна быть отражена в каждом фрагменте и на каком носителе (на видеоленте, на диске, на каком носителе звук); затем возникает вопрос, какие анимационные, интерактивные и звуковые эффекты понадобятся при работе; какие будут организованы связи между файлами клипа. И только затем, основываясь на монтажных листах и разработанной структуре, можно приступить к созданию видеоклипа.

* * *

Клиповый монтаж используется в различных видах программ, в том числе в информационных сюжетах. Он обладает новой условностью, создает виртуальную реальность, что в конечном счете может привести к доминированию чувственного начала в изложении материала и форме воздействия на зрителя в ущерб рациональной подаче информации.

В качестве отдельного продукта мультимедиа сегодня выделяется видеоклип, который содержит анимационные и интерактивные эффекты. Видеоклипы создаются при помощи электронного монтажа. Его программы позволяют быстро соединить монтажные планы и эпизоды, не требующие многослойной трансформации видеоряда, а также предоставляют широкие возможности для создания спецэффектов.

Вопросы

- Что такое русский монтаж? В чем его отличие от американского?
- © Как достигаются анимационные эффекты?
- © Что представляет собой видеомонтаж и как он осуществляется?

§ 4. Композиционное решение кадра

■ *Монтажные планы. Природа и сущность кадра. Правила съемки монтажных планов. Пространство кадра. Приемы композиционного построения кадра* ■

Основное требование к монтажу: раскрыть суть снятого материала в определенных временных рамках, отведенных для данного сюжета, передачи программы в сетке телевизионного вещания в формах, понятных зрителю. Какие же это формы? И первое, с чем мы сталкиваемся, это построение композиционного решения кадра, которое связано с общим композиционным построением фильма или передачи в целом, информационного сюжета или клипа, т.е. с жанровыми особенностями производимого нами «продукта».

Наше восприятие избирательно. Поэтому мы концентрируем свое внимание на части пространства, где происходит событие, на предмете или на значимой (характерной или необычной) детали рассматриваемого нами предмета, т.е. на его части (фрагменте).

Иными словами, видимое мы разбиваем на крупности (на монтажные планы: дальний, общий, общий с первоплановой композицией, средний по колено, средний поясной, портретный — по плечи, крупный, сверхкрупный, деталь).

Мы можем подойти к интересующему нас объекту, рассмотреть его со всех сторон или лишь мельком бросить на него взгляд, либо долго его созерцать, пока не поймем суть явления. Нам также необходимо понять, какое место он занимает в пространстве.

Именно благодаря этим особенностям нашего восприятия мира у нас и складывается более полное представление о событии, явлении или предмете. Именно анализ и синтез как способ нашего мышления помогают постичь этот предмет во всей его полноте.

То же действие (осмысление происходящего и перевод его в иную, образную структуру) происходит, когда нам при съемке необходимо обозначить место, время действия и характер героев, а также раскрыть логику происходящего события. Для этого мы разбиваем показываемое действие (событие) на планы различной крупности и организуем его при помощи определенного темпоритмического рисунка.

Характеристика *крупности планов* определяется расположением снимаемого объекта по отношению к рамке кадра. За единицу измерения крупности принято считать человеческий рост.

Одни планы создают общее впечатление о происходящем, другие (разномасштабные, причем не только по крупности — средний, крупный, деталь, а разномасштабные по своей характеристике, по содержанию) позволяют за счет изменения крупности (как части вместо целого) определить значимость каждого элемента в занимаемом им месте, отражаемом событии или характеристике героя. Например, в кадре — руки. Они могут охарактеризовать героя, которому они принадлежат, добавить к рассказу о нем психологическую характеристику, а могут лишь показать совершение какого-то действия: кладку кирпичей или расклейку объявлений.

Таким образом, в содержании кадра (через крупность) мы можем либо показать действие или явление, или человека, либо создать пластическими средствами и монтажным соединением (монтажной композицией) нескольких планов, контрастных по крупности и методу съемок, образ этого явления или образ человека, а иногда даже иллюзорное изображение, которое не существует в реальном мире. Первые опыты такого монтажного приема принадлежат Д. Вертову.

Масштаб снимаемого плана определяется фокусным расстоянием объектива камеры. Масштаб может быть изменен несколькими способами: при помощи смещения камеры или использования трансфокаторного отъезда или наезда.

Эти два приема по-разному воздействуют на восприятие происходящего в кадре. В первом случае мы имеем дело с пространственным изменением, а во втором — с временным.

Изменение крупности планов с точки зрения зрительского восприятия по-разному характеризует действие в кадре. С одной стороны, эта смена может подчиняться здравому смыслу (рацио). И тогда мы используем плавные монтажные переходы. А с другой стороны, смена планов подчиняется раскрытию эмоций, их взрыву (вопреки плавным монтажным переходам) и может воздействовать как сильный психологический удар, резко, контрастно, ярко.

Плавная смена различных крупностей является раскрытием происходящего во всей его полноте, тогда как резкое изменение масштаба используется для привлечения внимания к определенным объектам съемки. Смена крупности планов бывает как изобразительная, так и звуковая.

Рассмотрим вначале *разбивку действия на крупности изобразительного ряда*.

Авторский кинематограф, авторское телевидение породили своеобразное *монтажное* (сконструированное) *пространство* и

монтажное (субъективное, пережитое) время, где пластический кадр одновременно и условен, и безусловен, отражает реальность и образность в одну и ту же секунду экранного времени (яркий пример — программа «Кумиры»).

У каждого героя есть свое сценическое пространство, у фильма или передачи — свое, экранное. Оно может быть разомкнуто и замкнуто, объективно и субъективно, «доброе» и «злое», развивающееся от кадра к кадру, от эпизода к эпизоду и статичное. Задача заключается в том, чтобы передать это ирреально существующее, чувственно воспринимаемое, воображаемое пространство при помощи декораций, света, цвета, приемов съемок и законов монтажного сцепления двух рядом стоящих планов.

Природа экранного кадра *двуедина*:

- ◆ кадр — техническая единица расчленения экранного действия. В этом смысле он завершен, т.е. имеет определенное композиционное построение, и в нем выражается какое-то локальное действие;
- ◆ кадр является частью драматургической структуры фильма или передачи, несет определенную смысловую и эмоциональную нагрузку. Находясь в контексте сюжета, являясь частью целого, он становится незавершенным. Исчерпав свои возможности (чисто зрительные), выполнив свою драматургическую функцию, кадр как бы взламывает свои рамки, получая дальнейшее развитие в сочетании с предыдущим и последующим кадрами. Одновременно он способен видоизменяться «внутри» себя: при помощи электронных спецэффектов его границы могут трансформироваться. Кадр может изменять цветность, «переворачиваться» в различных плоскостях, из объемного превращаться в плоский и т.д.

Сущность кадра:

- ◆ в создании единого целого из сложного переплетения кадров;
- ◆ в столкновении кадров и их противопоставлении;
- ◆ в их внутренних и внешних связях.

При построении кадра мы сталкиваемся с понятиями «статичный кадр» и «динамичный кадр». В кино и на телевидении не может быть абсолютной статики изображения. Это происходит из-за того, что статичные кадры (или статичное действие) все время

сопрягаются с рядом стоящими кадрами и включены в ряд со звуковыми, а звук по своей природе всегда динамичен и имеет свою протяженность во времени.

Из каких же композиционных элементов состоит кадр?

Композиция кадра — это неразрывное единство единично-изобразительного решения кадра (расположения предметов, объектов съемки, снятых под определенным ракурсом, решенным в определенном светотональном и колористическом рисунке) и его обобщенно-образного восприятия. Она неразрывно связана с эстетическим осмыслением пластических элементов. Композиция помогает фокусировать внимание зрителя на том участке кадра, который, по мнению создателей программы или фильма, имеет главное значение в данный момент. С ее помощью создаются единство действия, эмоциональное настроение, эстетическая пропорциональность при помощи сбалансированности материала, использования линий, колористического решения и умелого построения движения как персонажей, так и камеры. Иными словами, композиция кадра должна обеспечить согласно драматургической задаче визуальный акцент, выявить существенные взаимосвязи персонажей, помочь зрителю воспринять сцену в соответствии с авторским замыслом.

Существуют определенные правила съемки монтажных планов.

- ◆ *Первое требование, предъявляемое к композиционному решению кадра, — ясность: он должен «легко читаться».*^ нем не должно быть лишних деталей и персонажей, которые не влияют на развитие действия или не являются характеризующими событие. Кадр также не должен содержать излишние действия или быть перегружен движением камеры. Все это мешает зрителю понять и выделить главное.
- ◆ *Второе — оператор должен уметь пластически выделить центр внимания для того, чтобы у зрителя были ясность и четкость восприятия содержания кадра, т.е. отдельный кадр должен быть построен как изобразительно организованный кусок события, который «отвечает» на вопросы, что и где происходит, кто герой события? В кадре должны быть зафиксированы действие и география места события. Как правило, этим требованиям отвечает общий план. При этом масштаб изображения приближен к масштабу зрительского взгляда, охватывающего пространство, что порождает иллюзию присутствия на месте события. Камера как бы замечает зрителя.*

- ◆ *Третье* — событие «разбивается» на отдельные фрагменты, отражающие его развитие и раскрывающие внутрикадровый конфликт.

(%)? Например, наводнение: вода прибывает, а люди сопротивляются силам природы, активно или пассивно. Это зависит от документальной ситуации и позиции авторов сюжета, что они выделяют как главное и как покажут участников события.

Конечный результат сюжета будет зависеть от умения оператора выбрать опорные планы, содержащие и передающие смысл происходящего, образные детали. Умение оператора также заключается в организации естественного движения объектов съемки в кадре.

Благодаря изобразительно грамотному построению такой сюжет будет интересен зрителю. Если нарушены законы построения кадра, оператор не сумел выделить главное, зритель потеряет интерес к происходящему на экране.

Оператор, выделяя участников события, произвольно определяя крупности планов, выбирая ракурсы, уже дает свою оценку, кто эти люди, какое место они занимают в этом событии, каков их масштаб как личностей. Здесь может быть создана галерея портретов разной крупности — от общего до крупного, от единичного до многоплановой композиции. А может быть, оператор сосредоточится только на развитии события. И тогда возникнет коллективный портрет людей или люди предстанут на экране лишь как второплановые персонажи, мелькающие на общем или среднем планах.

В кино и на телевидении существует несколько *приемов композиционного построения кадра*, снятого:

- ◆ с одной точки;
- ◆ с движением внутри него;
- ◆ с применением внутрикадрового движения;
- ◆ с движением внутри кадра и снятого с движением камеры;
- ◆ композиционное построение *глубинной мизансцены*, а также *глубинной мизансцены* с *первоплановой композицией*.

Обратите внимание, что, когда мы говорим о композиции кадра, кроме крупности планов, существует *глубина пространства кадра*. Иными словами, мы его (предметный мир) организуем (выстраиваем композицию) по горизонтали или с вертикальными элементами, вписанными в горизонтальный экран. И если в живописи

размер холста во многом зависит от жанра и темы изображаемого объекта или события, то в кинематографе и на телевидении экран горизонтален и композиция кадра подчиняется соотношению 3х4.

В живописи пространство является полноправным соучастником происходящего, характеристикой и образом события. Поэтому, чтобы придать масштабность батальным сценам или в статичной картине передать динамику, художник прибегает к созданию горизонтальной композиции, как при воспроизведении жанровых сцен при использовании многофигурной композиции. В иных случаях пространство организовано по законам вертикального композиционного построения. Вертикальная композиция всегда несет в себе элементы напряжения. Мы словно оказываемся в зависимости от глубины пространства, где верх и низ, небесное и земное как бы отступают на второй план. И мы начинаем воспринимать такое построение скорее наполненным действием, чем покоем (аллея, уходящая вдаль, зовет зрителя вглубь, фигура человека более драматична, в ней скрыто некое действие и т.д.).

И если горизонтальная композиция требует осматривания пространства, то вертикальная композиция воспринимается нами «мгновенно». Иными словами, она больше тяготеет к временной организации, чем к пространственной. В ней все как бы сконцентрировано, нет лишних деталей. Она более чувствительна. Именно поэтому художники чаще всего используют вертикальное построение для передачи человека не во внешнем пространстве, а во «внутреннем», то есть для передачи состояния человека. Поэтому при создании портретов чаще всего используется вертикальная композиция.

В горизонтальной композиции пространства *цвет* является частью его цветового решения. Он может составлять единую пространственно-цветовую гармонию природы или образа события. И тогда предметы предстают перед нашим взором в своем естественном, в природном цвете: листья у деревьев будут зелеными, небо — голубым, а песок — желтым.

Цвет может иллюстрировать изображаемое событие (романтическое, грозное, спокойное или напряженное), может вступать в контрапункт с ним, вдруг неожиданно став плоским (словно мир «перевернулся», потускнел), может стать фантастическим. И тогда композиция будет подчиняться цветовому решению и освещенности. Цвет при этом будет носить уже аллегорический, образный характер.

И здесь мы говорим уже о колористическом решении живописного полотна, так как в этом случае цвет привычно окрашенных предметов будет «сдвинут» в холодную или теплую гамму, в светлую или темную тональность. Пространство изменится, приобретет психологическую, субъективную окраску. Изменится и ощущение временного течения происходящего на живописном полотне. Оно потеряет свое естественное течение. Изменится и восприятие картины: от созерцания к переживанию.

При вертикальной композиции мы всегда всматриваемся в изображение. Цветовое решение становится как бы ведущим началом, организующим цветовые и ритмические акценты, выдвигающим одни предметы на первый план, заставляющим другие словно отступить на второй или задний планы.

Как и крупности планов, их цветовое решение и включенные в горизонтальную плоскость экрана вертикальные элементы лежат в основе создания иллюзорности трехмерного изображения на телевизионном двухмерном экране. А звук, слово дополняют это пространство, не только насыщая его чувственной характеристикой, но и расставляя смысловые акценты. Благодаря этому зритель видит окружающий мир как видимый, а образ события воспринимает как событие, происходящее на его глазах.

Как мы уже говорили, особая роль принадлежит здесь монтажу как организующему началу. Именно он объединяет отдельные планы, которые при съемке стали единичными символами, распались на одномоментные действия. И лишь при их объединении в целое содержание кадра перерастает в смысл, в образ.

Ш Благодаря монтажным фразам, состоящим из нескольких монтажных планов, **съёмочные кадры** не просто заполняют экранное пространство отражением предметного мира, а **заставляют зрителя сопереживать увиденному**.

Рассмотрим *основные операторские приемы*, влияющие на создание безусловного (информационного) и условного (образного) изображения. Формально приемы на первый взгляд одни и те же. Главной задачей оператора является рассказать зрителю при помощи изображения — посредством изобразительных планов, снятых монтажно, — где, что и когда происходит, кто герои сюжета.

Зафиксированное оператором изображение в определенный момент начинает жить на экране по законам искусства, даже если

оно является частью информационного сюжета. Оно уже не просто констатирует, фиксирует факт, а рассказывает о нем, акцентирует внимание зрителя на деталях происшедшего события, «управляет» его вниманием.

Изображение может передать ощущение ожидания или скользкого взгляда, мимолетно брошенного или подсматривающего за кем-то, изучающего или скучающего. Но это надо суметь не только увидеть, но и снять, а при монтаже из всего снятого материала выделить то главное, что станет основой сюжета. При этом надо научиться соблюдать определенную творческую дисциплину: без сожаления отбрасывать ненужное, утяжеляющее сюжет, уводящее в сторону, порождающее побочные ассоциации, не работающие на раскрытие главной цели, идеи, образа, системы авторского доказательства.

Для того чтобы сохранилась иллюзия присутствия, используются плавные монтажные переходы: два рядом стоящих плана отличаются друг от друга не слишком заметно (общий + средний + крупный + средний + общий). Как правило, на один общий план оператор снимает два средних и три крупных плана, для того чтобы режиссер на монтаже выбрал наиболее выразительный план или нашел в них монтажную точку перехода к следующему плану.

В информационных программах планы должны быть снятыми в единой стилистической манере и отвечающими определенным требованиям:

- ◆ не должны использоваться наезды и отъезды;
- ◆ допускаются панорамы не более 45°, выполненные со скоростью перевода взгляда с предмета на предмет;
- ◆ движение камеры соответствует движению объектов съемки или продиктовано диалогом персонажа;
- ◆ перевод внимания зрителя на более значимый объект;
- ◆ отказ от острых ракурсных построений;
- ◆ в рядом стоящих кадрах должно соблюдаться единство светового и цветового решений.

Кроме того, содержание кадров должно быть связано между собой смыслом и временной последовательностью.

Для информационного сюжета характерно построение, где каждый изобразительный план, взятый в монтажном сцеплении, равен 3-4 секундам. В такого рода сюжетах ведущая роль принадлежит дикторскому тексту и синхронам. Однако оператор должен снять ряд планов для последующего монтажа с учетом таких моментов:

- ◆ изобразительные планы должны содержать не только иллюстрацию к тексту, но и информацию, удерживающую внимание зрителя и помогающую раскрыть главную тему сюжета; для этого необходимо снять планы разной крупности;
- ◆ при монтажном построении режиссер, используя планы разной крупности, не только создает пространственную характеристику происходящего события на экране, применяя формулу — от общего к крупному или от крупного к общему, но и управляет зрительским вниманием, акцентируя его на отдельных планах.

[Jig] Например, в репортаже о лесных пожарах возможно несколько вариантов показа события. Можно подчеркнуть масштабность происходящего. Соотношение объектов съемки всегда передается столкновением разномасштабных планов. И тогда в смонтированном сюжете будут преобладать не только дальние и общие планы местности, но и планы разной крупности. Благодаря этому у зрителей создается впечатление, что очаги пожара все больше заполняют площадь экрана. Укрупнения создадут эмоциональное напряжение. Но общие планы подчеркнут, что было в начале сюжета и что стало в финале: произошло ли ослабление пожара или он усилился.

Как это передать с помощью изобразительных средств?

1. Посредством пластической «раскадровки» пространства экрана.
2. Через смену горизонтальных и вертикальных элементов кадра, закомпонированных в горизонтальном формате телевизионного кадра.
3. При помощи диагональных построений кадра. Такие планы всегда более динамичны.

Другими словами, оператор должен раскадровать¹ пространство экрана, где особая роль в композиционном решении будет принадлежать графическому построению кадра, как в приведенном примере: в спокойную горизонтальную композицию лесного массива будет «врезаться» диагонально снятая с вертолета линия пожарища.

¹ Иногда такую раскадровку называют — векторной или раскадровкой по секторам. Сняв общий план, оператор последовательно, не пересекая линию общення, разбивает снимаемый объект в разной крупности, смещаясь не более чем на в границах одной трети площади экрана.

И лишь затем оператор, укрупняя последующие планы, снимет, как огонь пожирает все на своем пути, заполняя весь экран.

Таким образом, опытный оператор для создания напряжения использует как горизонтальные композиции, так и вертикальные, т.е. в композицию включаются вертикально расположенные объекты, вписанные в горизонтальный телевизионный кадр. При этом оператор должен дать возможность журналисту или режиссеру монтажа ритмически построить сюжет. Для этого необходимо на один общий план снять два-три средних плана и несколько ярких деталей. Это позволит режиссеру создать зрелищную монтажную фразу.

В развлекательных программах и ток-шоу, наоборот, часто используются *резкая смена ракурсов*, неожиданные точки съемок, соединяются на первый взгляд несопоставимые планы. Кажется, что эти приемы как бы нарушают логику последовательности двух рядом стоящих кадров. Однако современный зритель, вопреки мнению, что нельзя нарушать классические правила соединения двух рядом стоящих планов, эмоционально реагирует на такую смену планов. Отметим, что его эмоциональное напряжение создается на уровне внерационального восприятия. Резкая смена планов как бы «подхлестывает» эмоции, обрушивая на зрителя шквал новых переживаний (вспомним работу С. Эйзенштейна «Монтаж аттракционов», пример американских горок, зрелища «неожиданности»).

Изображение передает содержание или образ в его мгновенном проявлении, тогда как монтажное решение переводит это содержание в образное динамическое развитие, протекающее во времени. У профессионалов-операторов существует золотое правило: планы снимать так, чтобы они были объединены между собой не внешними, а внутренними связями. Благодаря этому зритель не только видит то, что происходит во время реального события, но и за короткое экранное время понимает смысл происходящего.

* * *

Композиционное построение кадра тесно взаимосвязано с монтажным решением экранного произведения.

Многие годы операторы не просто стремились передать мир в его реалиях, а искали пластическую выразительность в символической светописи изображения и в ракурсной съемке. Это помогло в привычном увидеть непривычное, посредством пластических образов передать суть происходящего, а не формально проиллюстрировать его. Операторы искали кадры-характеристики. Одной из

задач были поиски выразительности планов, которые можно было разложить на элементы, усиливающие зрительское впечатление или раскрывающие дополнительные детали, из которых складывался образ (часть вместо целого).

Сумма кадров давала представление о целом через чувственное изобразительное впечатление — по принципу нарастания напряжения или по принципу неожиданности.

Как показала телевизионная практика, эмоции, которые вызываются теми или иными сюжетами, импульсивны и одномоментны. Эмоционально окрашенная информация, например, воздействует в сфере временной: мы можем на короткое время вызвать у зрителя негодование или возбуждение, радость или уныние. Многие авторские программы, ток-шоу — суды, расследования, авторские аналитические программы построены на временной доминанте. Они рассчитаны на одномоментное воздействие на зрителя. В отдельных случаях они реконструируют время события, при этом усиливая эмоциональную сторону происшедшего.

Однако любое драматургическое построение всегда выражается посредством определенных операторских приемов, которые в конечном счете непосредственно влияют на монтажное решение всей передачи или телепрограммы в целом.

Вопросы

- В чем проявляется двуединая природа экранного кадра?
- ◎ Что такое композиция кадра?
- ◎ Каковы главные требования, предъявляемые к композиционному решению кадра?
- Как организуется пространство кадра? В чем особенности вертикальной и горизонтальной композиций?

§ 5. Крупность плана и его колористическое решение. Монтаж по крупности

■ *Крупный план: цветовое решение, характер освещения. Средний план. Объективы с переменным фокусным расстоянием. Общий план. Дальний план. Плавные монтажные переходы* ■

Для того чтобы разобраться, как отдельные составляющие композиции кадра воздействуют на зрителя на уровне физиологии и

психологии, вызывают ту или иную эмоцию, необходимо рассмотреть ряд вопросов, связанных с ее пластическими, графическими и другими элементами. Вначале обратим внимание на то, что в каждом отдельно взятом монтажном плане существуют определенные параметры, по которым мы получаем информацию о происходящем.

В отечественном телевидении в композиции кадра прежде выделяются крупности планов: крупный, средний, общий, дальний и детали. У американцев крупности планов более дробные. Например, **крупный план** у них разбит на три градации:

- ◆ *лицо* — чрезвычайно крупный план, где в кадре лицо от середины лба до середины подбородка;
- ◆ *голова* — портретный план, где в кадре целиком голова;
- ◆ *крупный план* — в кадре голова и плечи.

При такой композиции кадра мы имеем дело с цветовым решением, которое близко к нашему реальному восприятию цветовой характеристики лица, т.е. к естественному цвету. Однако и здесь мы можем варьировать *цветность*, окрашивая кадр в теплую или холодную гамму. Создать тот или иной эффект можно как при съемке, используя встроенные фильтры в камере или при помощи освещения, так и на монтаже, придавая лицу тот или иной оттенок электронным способом. Мы можем даже исправить ошибки, используя баланс по белому. Однако к этому вопросу мы вернемся несколько позже.

При использовании теплой тональности мы как бы увеличиваем наш персонаж, приближаем его к рамке экрана, создаем эффект присутствия — действие происходит «здесь и сейчас». Теплая тональность всегда вызывает у нас положительные чувства, холодная — отрицательные, ощущение отстранения, напряжения, тревоги, условности времени, т.е. мы вносим субъективную трактовку в облик нашего персонажа.

На крупном плане мы всегда видим фактуру лица, определяем цветовое соответствие грима образу нашего героя и за 2—3 секунды даем ему на уровне нашего подсознания собственную характеристику: нравится или не нравится нам этот человек.

Далее мы начинаем его рассматривать. Иногда возникает вопрос: а какова же должна быть продолжительность плана (общего или крупного — неважно)? Ответ не может быть однозначным: ровно столько, чтобы зритель получил необходимую автору информацию. Именно автор определяет, что в данной монтажной

фразе важнее: получить информацию на уровне рационального восприятия длины кадра, эмоциональный удар, повергнуть зрителя в шок или дать ему возможность погрузиться в созерцание, отдохнуть, пережить радость узнавания.

Особую роль для нашего восприятия играет *характер освещения* — бестеневое, светотень легкая или глубокая, контровое и эффектное. При бестеневом освещении мы подчеркиваем, что действие происходит «здесь и сейчас». Такое действие более информативно, лишено дополнительной субъективной характеристики, что позволяет не только усиливать информационность происходящего, но и размещать сюжет с использованием бестеневого освещения в сетке вещания независимо от утреннего, дневного или вечернего блока передач.

Остальные виды освещения являются характеристикой персонажа, места действия, психологически воздействуют на зрительское восприятие. Освещение может вызвать страх и радость, глубокое уныние и транс. Неожиданная смена освещения — всегда шок для зрителя. И она всегда требует обоснования: либо показывается новый источник освещения, либо смена его связана с ассоциациями, понятными зрителю и обоснованными драматургическим развитием действия.

Особое значение при съемке крупного плана имеет расположение персонажа относительно фона. Грубой ошибкой является такое композиционное решение, когда крупный план сливается с фоном. Существует два способа избежать этой ошибки — разместить персонаж на более темном фоне или создать глубину пространства за счет композиции кадра, например, расположив персонаж в % поворота головы, использовать диагональное построение кадра или применить основной принцип живописности (эффект расположения — светлое на темном, темное на светлом, т.е. соблюсти один из важных законов зрелища) — *закон контрастов*. Однако при таком решении необходимо следить, где расположен свет (свеча, лампа, окно и т.д.), т.е. если он включен в композицию кадра, и в соответствии с его расположением выбирать принцип освещения.

Из всего сказанного можно сделать вывод, что крупность плана, композиционное построение (правосторонняя, левосторонняя и центральная композиции), освещение создают определенную форму не только как единичный план и влияют на восприятие цветового рисунка, ритмических акцентов данного кадра, но и на ритмический рисунок всей передачи в целом. Крупный план — это всегда эмоциональный акцент.

Вторым по значению для телевизионного экрана является *средний план*, который включает в себя не только эмоции персонажа и авторское отношение к герою, но и жесты, а также частично характеристику места действия. Первичная информация, получаемая со среднего плана, считается за 3—4 секунды. Далее зрители начинают рассматривать экранное пространство, героя, подмечая некоторые детали как его внешности, так и одежды, а главное — его внешнего и внутреннего поведения, которое развивается во времени.

Следовательно, средний план имеет несколько другую протяженность во времени, чем крупный, который, как правило, воспринимается субъективно: он кажется или слишком коротким, или растянутыми, эмоциональным или прерывающим эмоциональный накал.

Как и в предыдущем случае с крупным планом, у американцев более дробная классификация **средних планов**.

- 1) *средне-крупный план* — он включает в кадре фигуру до верхней половины груди;
- 2) *первый план* — это средний план, при котором в кадре фигура по пояс.

Такая композиция часто называется просто *средним планом*, а *первоплановой* композицией считается та, где персонаж выдвинут ближе к рамке экрана; *второплановой* — где имеется еще одно действующее лицо, которое помещено несколько вглубь экрана по отношению к первому.

Многоплановая композиция — это такое расположение персонажей или персонажей и предметов (возможно, только одних предметов), когда они находятся в глубине экрана или создают эффект «экран в экране».

- 3) *средний план* — в кадре видна фигура до колен (его также называют трехчетвертным);
- 4) *средне-общий план* — фигура в кадре видна целиком, с небольшим пространством сверху и внизу.

На среднем плане хорошо видна не только часть пространства и героя, он позволяет ориентироваться по глубине пространства. При этом мы не только учитываем формальное расположение персонажа относительно фона — глубины пространства, но и определяем на уровне нашей ориентации в пространственных координатах использование оптических возможностей объектива камеры.

В практике отечественного телевизионного вещания используются *объективы с переменным фокусным расстоянием*. Остановимся коротко на их характеристиках.

Обычный угол объектива дает естественное удаление предметов по глубине кадра и соответствие их масштаба. Этот угол обычно равен 20—28°. Здесь, как правило, мы не наблюдаем изменения цвета, если был правильно взят баланс, учтены особенности светотонального рисунка, который не искажает цветопередачу.

Узкий угол изображения (длиннофокусное расстояние) дает телескопическое изображение, которое создает эффект приближения объекта, его укрупнения. Однако при таком решении уменьшается глубина пространства, искажается скорость движения объекта, при этом оно замедляется. Даже небольшое колебание камеры становится заметно на экране.

Кроме чисто визуального изменения крупности и скорости движения на экране происходит искажение пространства: оно кажется более замкнутым, уменьшенным. Это впечатление возникает и тогда, когда сцена снята в теплой гамме, так как такая тональность приближает пространство к рамке экрана. Усилит это ощущение и использование эффектного освещения и светотени (например, свет от лампы или от камина).

Широкоугольный объектив выполняет противоположную функцию: он раздвигает пространство, увеличивая его. При этом изменяются и глубина пространства, и скорость движения объекта: оно ускоряется. Движение камеры при съемке широкоугольным объективом становится мягче.

Однако необходимо помнить, что и при длиннофокусной оптике и при использовании широкоугольного объектива пропорции всегда искажаются. В первом случае пропорции изменяются и изображение становится как бы сплюснутым, во втором — искажаются края кадра.

SL

Для того чтобы кадры были более разнообразны, в современной практике при съемке клипов часто применяется изменение угла изображения. При этом сильного искажения в цветопередаче нет, но этим приемом можно добиться усиления цветового акцента.

При съемке в помещении или в замкнутом пространстве использование объективов с переменным фокусным расстоянием заметно, тогда как на открытом пространстве, при выпянутом горизонтальном рисунке оно почти незаметно.

§ 5. Крупность плана и его колористическое решение...

При использовании длиннофокусного объектива уменьшается глубина резкости, а широкоугольные искажают крупные планы и детали.

Ручной трансфокатор также расширяет или сужает изобразительное поле плана. Искажения при фиксации движущегося объекта в этом случае менее заметны, так как при статичной композиции изменения перспективы лучше видны.

Сегодня мы можем использовать при монтаже эффект «зума», укрупняя или уменьшая размер изображения при помощи компьютера. Хотя и здесь имеются свои ограничения: есть пределы увеличения изображения, при которых не изменяется резкость кадра. Как и при съемке трансфокатором, мы можем во время монтажа делать быстрые и медленные наезды и отъезды.

Следующей градацией планов является **общий план**. На общем плане фигура человека занимает от 1/3 до 1/2 высоты экрана. Информацию с него зритель получает за 5 секунд, если общий план не перегружен деталями, не является сложной многоплановой композицией, не насыщен разнонаправленным движением. Если в композиции присутствуют разнородные элементы, она плохо воспринимается зрителем и для ее прочтения требуется больше времени — 6—7 секунд.

Общий план дает более полное представление и о движении персонажа (его скорости и направлении), географии места действия, взаимодействии персонажей (если их несколько), а также обобщающую характеристику события. На общем плане хорошо читается колористическое решение кадра, расположение цветовых пятен.

Особое место занимает **дальний план**, который менее характерен для телевизионного зрелища и часто используется для начального плана при движении камеры, например, при показе стадионов, зрелищных площадок, больших концертных залов, для обозначения места действия, или имеет символический характер. Человеческая фигура на дальнем плане занимает меньше половины высоты экрана.

Однако каждый оператор идет своим путем, опираясь на основные монтажные правила, применяя подчас несколько приемов в монтажном решении единичного плана.

Действие, зафиксированное одной камерой, можно показать либо одним кадром, и тогда на экране возникает информация, и зритель, не втянутый в зрелище, ее созерцает, а можно разбить на планы, и тогда на экране появится более эмоциональное, зрелищное действие.

Основной принцип разбивки действия или объекта на *крупности* — через план. При монтаже нужно соблюдать соответствие масштаба двух рядом стоящих планов.

Каждый монтажный переход должен быть оправдан. Существует либо драматургическое движение сюжета, и необходимо переключить внимание зрителя на другой объект, либо движение персонажа в кадре (его передвижение, действие с некими предметами, персонаж переводит взгляд и т.д.), либо появляется еще один персонаж. Этот перечень можно продолжать и продолжать.

При *монтаже двух рядом стоящих планов* необходим *контраст*. Однако при этом следует изменять, например, композицию кадра так, чтобы персонаж находился в той же стороне кадра, что и на предыдущем, и чтобы зритель без труда узнал героя или предмет.

Переход с плана на план чаще всего осуществляется при *нерезком изменении* крупности планов:

- ◆ крупный план монтируется со средним американским (по колено);
- ◆ средний — по колено монтируется с общим;
- ◆ средний — поясной монтируется с деталью;
- ◆ общий план монтируется с крупным (как «удар» или акцент).

Можно соединить крупный и средний планы, но тогда необходимо, например, монтировать кадры по фазе движения персонажа (если оно имеется в кадре) или поменять ракурс. Также возможно соединить общий и крупный планы (или наоборот). В этом случае следует использовать «монтаж по взгляду», т.е. соблюдать правила ориентации по направлению взгляда. Здесь проявляется способность зрителя мыслить монтажно и фрагментарно одновременно. Человек одновременно видит изображение (т.е. информацию) и образ. Это происходит тогда, когда изображение содержит в себе метафоричность, соединение с предыдущими и последующими кадрами образует внутреннее единство, а композиция кадра построена такими образом, что зритель в ней прочитывает двойной смысл: считывает информацию и испытывает определенные чувства, вызванные композиционным построением. Это может быть ракурсная съемка, панорамирование, использование оптических приемов (расфокус, перевод фокусного расстояния, широкоугольный или длиннофокусный объективы).

При плавных монтажных переходах с крупности на крупность необходимо также помнить, что два рядом стоящих плана должны

сочетаться между собой по световому и цветовому решениям. Тогда эмоциональная окрашенность плана воздействует на зрителя и воспринимается им на едином дыхании. Происходящее, объединенное таким приемом, больше концентрирует внимание.

На первый план здесь выступает воздействие на зрительное (пластическое) восприятие. При последовательном укрупнении планов при плавных монтажных переходах подчеркиваются важные элементы композиционного построения кадра. Такое построение обращено скорее к нашим чувствам, так как основано на логике соподчинения главного и второстепенного, рационального и эмоционального.

Для смягчения монтажных переходов используются и *спецэффекты*, такие как наплывы, микшерные переходы (вытеснение), а также «звуковые захлесты».

Плавные монтажные переходы создают чаще всего устойчивый, открытый мир, где уютно себя чувствуешь, понимаешь, что происходит, следишь за логикой событий — и поэтому рождается чувство уверенности. Даже сюжеты, которые раскрывают драматизм ситуации, зритель переживает скорее как наблюдатель, а не как участник событий. Тогда как резкие монтажные переходы — это всегда обострение зрительского восприятия телевизионного зрелища.

Плавные монтажные переходы — переход от одного плана к другому, от одного эпизода или сюжета к другому — могут осуществляться *различными способами*: прямыми склейками, микшерными переходами, «наплывами», вытеснением, включением титров, фотографий, мультимедийных заставок.

* * *

В практике отечественного телевидения различаются крупный, средний, общий и дальний планы. Крупный план благодаря композиционному построению, характеру освещения влияет на ритмический рисунок всей передачи в целом. Средний план отражает эмоции персонажа, авторское отношение к герою, а также частично характеризует место действия. Общий план дает представление о скорости и направлении движения героя, географии места действия и, кроме того, характеризует место события. Дальний план используется редко, в основном во время трансляций со стадионов и из больших концертных залов как начальный план при движении камеры.

При помощи монтажных планов происходит разбивка действия на крупности. Переход с плана на план чаще всего осуществляется плавно, причем два рядом стоящих плана должны сочетаться по световому и цветовому решениям.

При монтаже необходимо помнить, что:

- ◆ в основе той или иной последовательности кадров должна лежать определенная идея;
- ◆ монтаж связан идеей движения (с одной стороны, с движением изобразительным: оно складывается из двух частей — движения, которое заложено в самом кадре, и движения, которое возникает в результате соединения кадров; с другой — с движением драматургическим — развитием конфликта, авторской мысли или серии ее доказательств, характеров персонажей и решения финала (усиления цели драматургического рассказа)).

Вопросы

- О Каковы основные закономерности композиционного построения кадра?
- © Как композиционное построение кадра влияет на выявление драматургической задачи всей передачи (сюжета, клипа) в целом?
- © Как расшифровать тезис «Разбивка действия, пространства, тонального (звукового) строя на крупности планов есть основа отражения характеров персонажей, их взаимоотношений между собой и окружающим миром, передача масштаба происходящего на экране, выражение авторской позиции к показываемому объекту или действию»?
- О В чем заключается особенность плавных монтажных переходов? Почему их основой стала закономерность переходов от общего плана через средний к крупному и ее зеркальное отражение (крупный + средний + общий планы)?

§ 6. Монтаж на движение

■ *Статика и динамика. Экранное движение. Внутрикадровый и межкадровый монтаж. Ритмический монтаж* ■

Движение — одна из важнейших составляющих человеческого существования. Любые его формы вызывают ту или иную ответную реакцию, поэтому движение необходимо рассматривать только в связи со смысловым содержанием. Особенно остро встает этот

вопрос, когда мы говорим о динамике пространственно-временных искусств — о театре, кинематографе, телевидении.

Прежде чем рассматривать монтаж «на движение» (или монтаж движения), остановимся на **статичном плане**. Статичный план всегда включен в ряд со звуковым планом, который благодаря своей природе динамичен, так как звук имеет определенную протяженность во времени.

Статичный крупный план — не просто прорыв во времени и в пространстве, не просто замедление действия (физического): здесь условное течение экранного времени совпадает с течением реального — монологи, диалоги, размышления героев. Однако в статичном плане присутствует и высшая точка движения, «апогей», наивысшее проявление эмоции (эффект увеличительного стекла), когда на наших глазах мгновение откровения перерастает в вечность (например, в телефильме «Сестры» крупный план героини — актрисы О. Кобзевой после принятия ею монашества).

Ничто не действует на эмоции зрителя с такой силой, как неожиданность, а статичный план, включенный в динамический показ, — это шок, диссонанс.

(of) Много лет назад (этот пример стал уже классикой современного телевидения) в работе над «Летописью полувека» кинорежиссер И. Беляев использовал стоп-кадр и паузу в музыкальном сопровождении как элемент наивысшей выразительности, построенный на принципе контраста. В шуме первых послевоенных праздников, в вихре первых тактов мирной жизни как удар воспринимаются слова диктора: «В этой войне мы потеряли 20 миллионов человек!». Действие замерло, праздник как бы пошел вспять. «20 миллионов человек!» — вдумайтесь в эту цифру, и вновь вихрь праздничного веселья — первая послевоенная свадьба, улыбающееся лицо невесты. И снова стоп-кадр. За кадром звучит рассказ о жертвах войны, а на весь экран улыбающееся лицо девушки. Она счастлива! Ее изображение и символ, и как бы второй план одновременно, а слова, произнесенные с экрана, доходят до сознания, звучат как крупный план. Пройдут годы, и мы услышим еще более страшную, уточненную цифру — 27 миллионов, а стоп-кадр войдет в моду, будет растиражирован, распечатан по фильмам и телепередачам, но в сознании многих зрителей этот кадр останется как шок, как удар.

Статика на телевизионном экране воспринимается не так остро, как в кино, ибо телевизионное время часто совпадает с реаль-

ным. В кино время — это увеличенное мгновение, а любое увеличение, как и концентрация, изменяет течение времени, стремится к монументальности. Если мгновение растягивается, то применяют стоп-кадры, рапидные съемки, если, наоборот, уплотняется, то короткие планы, резкие монтажные переходы, соединение разновременных и разнопространственных планов в единое целое.

Телевидение с первых дней существования делало ставку на свою специфику, уходя от видимой динамики. Так родилось новое направление — телевизионный театр, где статика явилась основной формой мизансценирования, а движение переместилось внутрь кадрового пространства, представляя собой укрупненный миг психологического состояния человеческой души. Однако сегодня на телевизионном экране, заполненном видеоклипами и рекламными роликами, музыкальными шоу-программами и политическими дебатами, динамика стала одной из ведущих форм современного показа, а статика — одним из элементов телепоказа.

За последние годы сформировался целый ряд *правил сопряжения статики и динамики*. Остановимся на них более подробно.

Со статичного крупного плана легко:

- ◆ перейти к следующему монтажному кадру или эпизоду;
- ◆ изменить темпоритм сцены, ее тональность, колористическое решение;
- ◆ дать неожиданную развязку конфликта сцены или всего эпизода;
- ◆ перейти к воспоминаниям, к изменениям временной последовательности действия;
- ◆ подчеркнуть перелом в отношениях между героями, в характере персонажей, в соотношении сил между персонажами и затем продолжить развитие конфликта (т.е. использовать крупный план как обострение психологического момента действия).

Монтажный переход со статичного крупного плана возможен при отъезде камеры от него до общего плана, при этом герой находится уже в другой жизненной или бытовой ситуации. Такой эпизод может быть решен как в ином пространстве, так и в ином временном измерении. Этот ход осуществляется:

1. *По фразе героя*, т.е. произнесенная фраза является пояснительной. Например, в фильме «Земляничная поляна» профессор Борг говорит: «Под утро мне приснился странный сон...», и перед зрителем предстают кошмарные видения героя, действие из пря-

мого переходит в «умозрительное», передающее раздвоенный внутренний мир героя.

2. *По взгляду*. Герой, находящийся в комнате, смотрит в окно, следующий кадр — действие происходит на улице.

3. *По детали*. Крупно: актер, держащий в руке нож, затем наезд на нож — отъезд — открывается новый план: нож в руке у другого актера в комнате следователя («Место встречи изменить нельзя», 1-я серия).

4. *При помощи спецэффектов* (затемнение, расфокус, переворачивание страниц).

Таким образом, при переходе через статичный крупный план применяются различные виды монтажа: повествовательный, ассоциативно-образный, параллельный.

Кроме того, можно использовать резкие контрасты (динамический монтаж). Особенно часто это делается при многокамерном показе.

Статичный план необходим при переходе с кадра, построенного на движении, на такой же динамичный кадр (если применять прямую склейку), поскольку такой переход трудно стыковать, не нарушая плавности и соблюдая направление движения. Для этого необходимы статичные, опорные точки, с которых начинается и которыми заканчивается движение, причем начало движения должно быть оправданно. Чтобы не создавалось ощущения остановки в движении, необходимо скомпоновать статичный план или выбрать композицию в уже отснятом материале, где было бы сохранено направление движения последующего динамического плана или изменена крупность предыдущего.

Наиболее остро воспринимается зрителем движение по диагонали, потому что оно создает напряжение в кадре. Движение актера или какого-либо предмета параллельно нижней границе кадра в большинстве случаев, наоборот, не вызывает зрительского интереса. Движение мимо камеры (вдоль рамки экрана) воспринимается как нейтральное. Поэтому зритель следит за актером или предметом, за его скоростью, направлением — слева направо или наоборот — и либо воспринимает этот план как связку между кадрами, либо вслушивается в слова, т.е. получает дополнительную слуховую информацию, которая воспринимается более обостренно. Движение на камеру всегда производит сильное впечатление на зрителя, особенно если актер (или предмет) быстро приближается к рамке экрана и за короткое время выходит на передний план.

Существуют два способа использования движения для выделения главного в кадре:

- ◆ можно противопоставить движение объекта основному направлению движения в кадре (например, человек движется против толпы или потока машин и т.д.); в этом случае внимание концентрируется на точке противопоставления, при этом учитывается право—лево или центр кадра, куда смещается эта точка;
- ◆ можно сделать главным единственный статичный объект в динамическом кадре или, наоборот, единственный движущийся объект в статичном кадре. Его можно выделить контрастами — по цвету, свету, темпоритмическому рисунку, ракурсной съемкой.

При панорамной съемке статичный план необходим (он может быть коротким). Камера должна остановиться, «поставить точку». Существует также прием перехода с панорамы на панораму, когда один и тот же предмет (или человек) показан в этих панорамах в разных проекциях, при этом сохраняется направление движения внутри кадра. С панорамы на панораму можно перейти при помощи микшерного перехода как через черное (белое) поле, так и наложением двух изображений.

Статичный план может изменить настроение всей сцены. Например, если в сцену объяснения двух влюбленных впечатать крупный план ворона, то ассоциации, вызванные этим изображением, окрасят весь эпизод настроением тяжелых предчувствий, томительного ожидания, тревоги; если в ту же сцену вместо плана ворона вмонтировать план восходящего солнца, то он окрасит сцену в лирические тона, вызовет ощущение радостного предчувствия. Таким образом, **относительная статика** в экранных искусствах **необходима** не только для решения чисто технических задач, но и для **обострения драматургического хода сюжета**.

Статичный кадр может выступать в роли рефрена, использоваться в повторе, но с *изменением звукового* (музыкального) *сопровождения*. Здесь он будет выступать как акцент либо поможет изменить смысл всего монтажного куска в целом.

Практика показала, что статичный кадр, в котором запечатлен говорящий человек (без существенных изменений — наездов, отъездов), держат не более 20—30 секунд, затем происходит смена либо крупностей планов, либо их ракурсов. Особенно важно соблюдать соотношение статики и динамики при трансляции выступлений

на пресс-конференциях, симпозиумах и в других передачах, где основное — слово. Постоянная смена крупностей, частые наезды, отъезды раздражают зрителей, так как каждая смена плана обостряет внимание. Совершенно по другим законам организуется показ правительственных сообщений, выступлений политических лидеров, обозревателей, здесь камера является лишь объективным фиксатором выступающего в кадре.

Нельзя не отметить, что в статичных планах (подчеркнем, что их статика является относительной) превалирующей становится роль крупностей, так как в них всегда есть определенная оценка явления (события), попадающего в поле зрения камеры.

С. Эйзенштейн писал: «...эти размеры планов выражают собой разную характеристику взгляда на явления. Общий план дает ощущение общего охвата явления.

Средний — ставит зрителей в интимно-человеческое отношение с героями экрана; он как бы в одной комнате с ними, на одном диване, рядом, вокруг одного и того же чайного стола.

И наконец, с помощью крупного плана (крупной детали) зритель внедряется в самое сокровенное, происходящее на экране: вздрогнувшая ресница, задрожавшая рука, концы пальцев, вытянутые в кружево манжеты... Все они в нужный момент изобличают человека в тех подробностях, в которых он до конца раскрывает или разоблачает себя сам»¹.

Однако не менее важно выбрать правильную крупность и при показе движения. На общем плане хорошо видны направление и скорость движущегося объекта, которые при переходе на другой план необходимо сохранить. Об этих особенностях и пойдет речь.

Мы привыкли говорить, что специфической чертой экранных искусств является **движение** в пространстве и во времени, причем здесь понятие «движение» берется в самом широком смысле. Следует отметить: экранное движение складывается из движения *исполнителей* или *предмета* и из движения камеры. Актеры и камера могут двигаться по кругу, по горизонтали и по вертикали. Там, где это необходимо, сочетаются три типа движения. Особенно характерно такое сложное движение при глубинном построении мизансцены с применением внутрикадрового монтажа.

¹ Эйзенштейн С. Крупным планом // Избр. произв. Т. 5. С. 290.

Круговому движению исполнителя, поворачивающегося не сходя с места, соответствует панорамирование камерой. Горизонтальному (перемещению актера, который идет, бежит или едет верхом) — аналогичное движение камеры, помещенной на подвижную платформу. (Ярким примером этого может быть «субъективная» камера С. Урусевского: «Летят журавли», пробег Вероники, эпизод на лестнице.) Когда актер движется по вертикали, он поднимается с постели, со стула, по лестнице и т.д., камера тоже перемещается по вертикали (вертикальная панорама сопровождения).

Впечатление движения может быть достигнуто чисто кинематографическим способом. Например, если персонаж сидит на фоне пейзажа, запечатленного на рир-экране или на крупном плане, смотрит в каком-то направлении, а затем идет монтажный план пейзажа, который показан так, чтобы зритель предполагал, что персонаж видит данный пейзаж из движущейся машины. При этом актер будет казаться сидящим в движущейся машине, если пейзаж «убегает» в противоположную сторону. Это впечатление усиливается, если актер поворачивает голову в сторону.

Длительное движение можно передать при помощи врезок действия, снятого с разных точек. Причем действие, показанное частично, более динамично и воспринимается с большим интересом, чем снятое целиком одним планом. Но в этом случае важно соблюдать правило сохранения оси общения, т.е. все выбранные точки съемки должны располагаться по одну сторону. Если камера находится по другую сторону линии общения, то объект начал бы двигаться в противоположном направлении, что нарушит логику повествования.

4f При монтаже основным правилом является сохранение ощущения непрерывности движения, его характера и необходимости.

Существует несколько *типов движения*.

1. *Длительный процесс, разбитый на отдельные фрагменты*. При этом происходит концентрация времени, а монтажные переходы сохраняют единство и последовательность действия. Например, в хронике часто показывают сборку машин. Сама технология в данном случае не представляет особого интереса. Поэтому самый простой и часто употребляемый вариант — показать начало сборки, затем движением при помощи камеры (наезда или трансфокации) укрупняется человек, который прикручивает какую-нибудь деталь,

затем — отъезд: перед зрителем уже собранная машина, сходящая с конвейера.

Вторым вариантом разбитого на фазы движения может быть сопоставление частей этого движения. Простейший пример — показ движения человека в определенном направлении. Персонаж входит в дом и идет по длинному коридору к одной из комнат, затем дается короткий нейтральный план (лицо персонажа), который выполняет две функции: с одной стороны, сокращает проход героя по нескончаемому коридору, с другой — помогает изменить направление движущегося объекта. Далее можно монтировать план, в котором герой уже находится в комнате.

2. *Изменение оси общения движением камеры*. Любая перемена направления движения должна быть зафиксирована на экране. Например, если актер движется слева направо, а затем меняет направление движения, то это должно произойти либо на глазах у зрителя (его разворот в кадре), либо при помощи перебивочного плана — ноги персонажа, идущие от аппарата или на аппарат.

Перемена точки зрения «с движения» — переход на другую сторону оси съемки — возможен только через монтажные врезки, показ в нейтральном направлении, через крупный план, с помощью контрастного движения в том же участке экрана или движением камеры, когда оператор перемещается на другую ось общения, не выключая камеру.

3. *Нейтральное направление*. При использовании этого направления движения (от аппарата и на аппарат), как и при монтаже врезок, зритель теряет ориентацию в направлении. Следя за развитием сюжета, за сменой коротких планов, он при этом не фиксирует направление движения на экране в такой степени, как запоминает его на общих или длительных планах.

Приведем некоторые практические рекомендации, которые помогут передать на экране движение.

На общем плане горизонтальное движение воспринимается более абстрактно. Внимание концентрируется на форме движения, не схватывая и не выделяя отдельные детали.

Непрерывное движение с постоянной скоростью создает ощущение монотонности, из-за чего ослабевают напряжение и внимание зрителя. Чем резче прервано движение (или изменено его направление), тем острее это воспринимается.

Движение по сходящимся линиям интенсивнее, чем по расходящимся.

Движение по вертикали заметнее движения по горизонтали.

Движение вправо заметнее, чем движение влево.

Подъем эффективнее, чем спуск. Движение по вертикали обычно кажется более быстрым, чем по горизонтали (как и движение преследователей кажется более быстрым, чем движение преследуемого).

Движение по диагонали наиболее динамично. Движение с верхнего левого угла воспринимается с большей скоростью (защитная реакция).

Движение к камере более заметно, чем движение от нее. Любой жест или движение вперед внушительнее, чем движение назад. Приближение к объекту вызывает больше интереса, чем удаление.

Актер привлекает больше внимания тогда, когда движется относительно неподвижного предмета или другого неподвижного актера.

Движение в кадре должно соответствовать движению камеры, движение камеры должно быть оправданно.

Динамическая композиция неустойчива, поэтому она не должна быть утяжелена ненужными деталями.

При монтажных переходах необходимо учитывать поведение движущихся объектов. Чтобы соединить два кадра, в которых сохранились бы основные формы движения — его направление, темпоритм и скорость его движения, следует соблюдать некоторые правила.

Для того чтобы на экране фигура двигалась на зрителя из глубины пространства или от зрителя в глубину пространства, необходимо снимать движение фигуры на аппарат или от аппарата.

Движение фигуры на экране в фас, три четверти или в профиль может быть продолжено в монтажных кадрах. На стыке монтажных кадров начальные положения фигуры должны совпадать в направлении движения. Если на общем плане фигура движется в профиль, то на среднем плане она должна двигаться в три четверти. Монтировать встык два общих плана с движением фигуры в профиль и в три четверти нельзя — такой переход воспринимается как скачок.

Жест, начатый на общем плане, необходимо продлить на среднем.

Движение фигур должно переходить из кадра в кадр плавно и органично. Для того чтобы изменить направление движения объекта, нужно показать его разворот в кадре или вмонтировать перебивочный нейтральный план. Монтажными будут кадры, угол разворота которых равен 90° в пределах 180° .

Особенно важно соблюдать правила, связанные с принципами ориентации в пространстве.

Взгляды общающихся персонажей в стоящих рядом кадрах должны скрещиваться — работа «восьмеркой».

Координация кадров по направлению жеста, взгляда и в соответствии с содержанием диалога позволяет создать иллюзию присутствия второго собеседника, как бы расположенного за кадром.

Если монтируются два парных кадра, в которых участвуют несколько действующих лиц, необходимо их правильно разместить: персонажи должны быть расположены в разных углах кадра, иначе возникает путаница. Причем композиционно более изящно выглядят кадры, в которых герои занимают $1/3$ площади кадра, а доминирующий персонаж в кульминационный момент может закрыть собой $2/3$ площади кадра на сверхкрупном плане.

Если по ходу развития сюжета персонаж выходит из кадра вправо, то он должен войти в следующем кадре тоже справа. Однако если персонаж повернулся при выходе из кадра, то в следующем кадре можно не соблюдать точности входа в кадр.

Если в кадре возник новый персонаж, его нужно «представить» (объяснить появление либо отраженно дать понять, почему это новое лицо появилось в кадре) и дать зрителю возможность его разглядеть. Однако по ходу сюжета данный герой может быть «невидим» для персонажей, занятых в сцене, и у него будет «своя» ось общения с ними, но зритель должен занять место этого персонажа и смотреть на происходящее его глазами.

Монтаж движения может быть:

- ♦ плавным — через остановку в движении, уход в затемнение, естественные шторки (когда фигура или предмет пе-

рекрывает кадр), «отвлекающее» движение между двумя статичными планами. Медленный ритм сцены вызывает ощущение более длительной ее протяженности;

- ◆ при соединении статичного плана и динамичного;
- ◆ встык — при этом может резко измениться масштаб. В кадре можно использовать контрастное или аналогичное движение (при резком изменении фона), контрастную световую атмосферу, изменить убранство и звукоряд. Такой монтажный переход осуществляется по реплике, через крупный план или деталь. Труднее соединить статичный и динамичный планы так, чтобы не было ощущения остановки в действии.

Для избежания визуального скачка при переходе с общего плана к статичному среднему необходимо ввести отвлекающее движение и использовать его при монтаже. Плавный переход можно осуществить на движении, когда один из персонажей перекрывает неподвижного человека при пересечении экрана. И не обязательно, чтобы персонаж заполнил собой весь экран, но он должен полностью перекрыть человека, чей план в следующем кадре будет дан в другой крупности.

Движение актера от центра к краю экрана может соединить два рядом стоящих плана, при этом неподвижный исполнитель виден позадидвигающегося, переходящего из одного плана в другой, минуя рамки границы кадра, т.е. в двух рядом стоящих кадрах актер движется в одном и том же направлении. Возможен и обратный вариант (от крупного плана неподвижного человека к общему). Незвестный персонаж, находящийся в центре, двигается к краю экрана, открывая героя, который в предыдущем кадре на крупном плане разговаривал по телефону, а в этом кадре он делает то же самое на общем. В первом плане нет никакого движения, но движение второго персонажа неожиданно и резко вводится в начале второго плана, начинаясь за неподвижным героем (новый персонаж проходит за спиной говорящего) и затем продолжается в кадре. Это движение не помешает монтажному переходу, так как зритель, поглощенный основным действием, следит за ходом разговора по телефону основного персонажа. Но в его подсознании уже отложилось впечатление от начала движения; на какое-то время зритель переключает свое внимание на движущийся предмет, в данном случае на персонаж (по второму плану).

Для того чтобы сохранить ощущение драматургической напряженности сцены, необходимо соблюдать темпоритмический рису-

нок. Темп — это всегда видимая скорость перемещения объекта по экрану. Ритм — ощущение смены чередующихся элементов (пауза и элемент удара).

Чтобы точнее передать темпоритм, можно использовать следующие типы монтажа: по темпу, по главному внутрикадровому направлению, по длинам (длительностям) кусков, по переднему плану. Напряженный темпоритм можно передать с помощью резкого контраста в структурном построении. Темпоритм определяется не только количеством и длиной монтажных кусков, но и построением сценария, характером диалога, игрой актеров, подбором музыкального сопровождения.

Изображение перемещающейся фигуры по диагонали дает представление о форме ее движения в пространстве, а перемещение мимо аппарата (профильное) передает темп движения, так как смотрится относительно фона и рамок кадра. Если снять пробег, заполнив большую часть кадра фигурой, а статичные элементы оставить на втором плане, возникает оптическое ощущение динамики. Если эту же фигуру снять движущейся камерой, то ощущение динамики усилится при условии, что движение фигуры и камеры не совпадает.

В одном кадре могут сочетаться два или несколько направлений движения. При этом необходимо выделить главное внутрикадровое движение и соединить последующий план так, чтобы это движение получило свое дальнейшее развитие, сохраняя его направление.

При *многокамерном показе* монтаж соединяет планы, снятые с разных точек, в единое целое, чтобы подчеркнуть темпоритм и непрерывность происходящего. Это впечатление достигается оправданным переключением камер в соответствии с логикой развития действия, а основное правило предполагает, что движение камеры и композиция монтажных планов не должны носить случайного характера. Конечно, при монтаже возможны различные варианты: например, панорама, имеющая первоначальный и финальный планы (достаточной длины и композиционно выстроенные), не включается в окончательный монтаж, если она носит формальный характер, не содержит новой информации, тормозит развитие действия во времени. При окончательном монтаже можно взять начальные и финальные кадры и смонтировать их. Возможно встык смонтировать две панорамы, включая между ними короткий статичный план, или при помощи микшера. Эти панора-

мы могут быть разно- или однонаправленные (в продолжение движения). При этом для обострения темпоритмического рисунка можно изменить крупность, ракурсность, скорость движения камеры и т.д.

Преимущество панорамной съемки состоит в том, что создается отчетливое ощущение единой точки зрения на происходящее, реального течения времени и единого пространства.

Современное телевидение активно использует принцип съемок *длинными планами*, в основе которых лежат принципы *внутрикадрового монтажа* (напомним, что при этом методе работы внутри одного длинного кадра сменяются различные ракурсы и крупности). Движение камеры является основным организующим началом. Внутрикадровый монтаж подразделяется:

- ◆ на съемку с движения, когда при помощи камеры выкадрируется тот или иной фрагмент действия или пространства;
- ◆ кадры, снятые с неподвижных точек (глубинный *мизанкадр*), с переменной крупностей — самоукрупнение героев или применение трансфокаторных наездов и отъездов.

Внутрикадровый монтаж стал ведущей формой современного повествования на телевизионном экране. С одной стороны, камера движением как бы подчеркивает непрерывность течения события, с другой — помогает зрителю из потока зрелищных впечатлений «выкадровывать» наиболее существенные, характерные для этого события или явления. Все это подчеркивает безыскусность, спонтанность происходящего, особое его жизнеподобие. Но прежде чем разобрать технические возможности внутрикадрового монтажа, необходимо остановиться на особенностях *межкадрового монтажа*.

Межкадровый монтаж — это способ соединения двух или нескольких кадров, в каждом из которых зафиксировано одномоментное действие. Он позволяет резко менять впечатление от концентрации или растягивания действия во времени, выделять или укрупнять предмет или персонаж в качестве пластического элемента для выявления содержания кадра, например, использовать крупный план героя в качестве эмоционального, психологического акцента. Это помогает создать напряжение сцены, раскрыть через внутреннее состояние персонажа суть происходящего, т.е. «укрупнить» сюжетное действие.

При межкадровом монтаже происходят «прерывность» движения и длительность развития действия, которые достраиваются лишь

в воображении зрителя при сцеплении двух рядом стоящих кадров. В кадре выделяется наиболее существенное, детализированное при помощи пластической композиции, колористического и светотонального рисунка, ритмического (метрического) построения, что обостряет зрительское восприятие.

Внутреннее изменение пластической композиции и крупности планов вызывает определенное эмоциональное состояние, будит ассоциативные связи. Визуальная обостренность и лаконичность содержания кадра подчеркиваются пластической выразительностью композиции, т.е. внешним рисунком изображения, в результате столкновения рядом стоящих кадров — при помощи внутренней логики развития драматургии. Таким образом, межкадровый монтаж в основе своей имеет *конструктивный характер*.

При помощи межкадрового монтажа можно уплотнять события, создавать условное пространство, добиваться ярких зрелищных эффектов, обнажать конфликты — через резкое столкновение кадров, неожиданные ракурсы и т.д. Внутрикадровый монтаж помогает раскрыть отношение автора к событию, к герою, т.е. является одной из форм внутреннего монолога как автора, так и персонажа.

Виды внутрикадрового монтажа:

- ◆ «выкадрирование» с плавным движением;
- ◆ панорамная съемка;
- ◆ трансфокаторная съемка.

О панорамной съемке мы уже говорили. Но существует еще один прием: сочетание панорамирования с работой ручной «субъективной» камеры, что позволяет расставить психологические акценты, обострить напряжение действия. Особая роль при этом принадлежит ритмическому построению сцены, неожиданным ракурсам, дробному монтажу.

В кино и на телевидении часто используются *сложные панорамы* с применением трансфокаторного наезда или отъезда. При трансфокаторном наезде изменяется соотношение между глубиной пространства и объектом по первому плану, поэтому операторы часто применяют сочетание трансфокаторного наезда с небольшим движением камеры. Тогда зритель не так остро воспринимает изменение глубины кадра, так как укрупнение с приближением фона будет скрыто за дополнительным движением камеры.

Если движение камеры подменяет действие в кадре, происходит остановка в темпоритмическом рисунке, движение начинает

раздражать своей бессмысленностью, что порождает остановку в развитии сюжета, образов. Формальное движение подменяет естественный ход событий и снижает напряжение и ритм сцены.

Движение камеры — это всегда скрытый монтаж. Именно поэтому сцены, снятые с движения, зрелищны, насыщены динамикой и воспринимаются как более достоверные.

При умелом построении панорамы или глубинной мизансцены с применением внутрикадрового движения всегда есть планы, которые являются опорными точками, например, остановка на лице персонажа, на какой-то детали или на предмете. Такая мгновенная пауза запоминается, вызывает ощущение заинтересованности или тревоги: это полностью зависит от драматургии, свето-тонального рисунка кадра, скорости движения камеры, относительной длины фиксации данного персонажа или предмета. Опорные точки могут выполнять часто служебную роль перехода от кадра к кадру, если необходимо включить перебивки или изменить направление движения.

Так как метод внутрикадрового монтажа заключается в том, что фиксация развития сюжета или действия происходит непрерывно, камера берет на себя «психологические» функции. Если снимается, например, предмет при помощи трансфокации, то создается иллюзия «всматривания», если снимается предмет динамической камерой, то возникает иллюзия «прослеживания» взглядом. При этом камера то укрупняет происходящее в кадре, то абстрагирует его, ускоряя или замедляя естественный темпоритм всей сцены. Если движение камеры и динамическая композиция оправдываются логикой развития основного действия, не нарушая его естественного хода, то движение камеры будто совпадает с «желанием» зрителя быть в центре события, приблизиться к герою, все рассмотреть глазами камеры.

Для современного кинематографа и телевидения ведущей формой стала *полифоническая структура*, усложнился монтажно-изобразительный строй произведения: произошло удлинение монтажных кадров, а вместе с этим и возросла необходимость в разнообразии подачи изобразительного материала. С одной стороны, это нужно для того, чтобы зритель смог охватить взглядом все пространство, с другой — чтобы действие прослеживалось в динамике, а не только в конструкции межкадрового монтажа. Чем искуснее замаскировано движение камеры (совпадение с драматургическим развитием действия, с состоянием героя), тем с большим

вниманием зритель следит за драматургическими коллизиями. Чем больше зрительных контрастов (панорама заканчивается статичным планом, который становится переходом к внутрикадровому движению, вновь замедляется темпоритм, кадр становится почти статичным — форма мумифицируется, а в это время действие достигает своего апогея), тем напряженнее ощущается динамика.

В тех случаях когда движение камеры согласовано со скоростью и протяженностью сцены, оно взаимодействует с драматургическими особенностями и эмоциональными акцентами всей сцены, подчеркивая или оттеняя их с помощью композиционных изменений внутри кадра. Если центром композиции является неподвижный предмет, то движение камеры становится более заметным и служит своеобразным комментарием события, которое происходит в кадре. В остродраматической ситуации двойное воздействие от панорамирования, а затем наезда на неподвижный объект усиливает напряжение и ритм сцены. Когда необходимо замедлить темпоритм, следует объединить движения объекта и камеры (тем самым достигается плавность движения), т.е. использовать панораму сопровождения.

При несовпадении ритма наезда или отъезда с ритмическим рисунком сцены разрушается ощущение плавности показа. Когда камера совершает наезд, происходит укрупнение показываемого предмета или субъекта. Если герой уходит в глубину кадра и делается наезд, такое движение камеры носит формальный характер, его можно расценивать как неверное действие оператора (конечно, если драматургически этот прием не несет смысловой или психологической нагрузки).

Поэтому при разработке движения камеры необходимо сохранить «рисунок» сцены, который складывается из нескольких компонентов: движения камеры, темпоритма сцены, движения актеров, пластического решения кадра и основное — из драматургии. Все эти компоненты должны быть увязаны между собой, каждый выполняет свои функции, а в результате складывается полифоническая структура.

Движение объекта может преобладать над движением камеры, и наоборот. Когда они совпадают по цели и вызывают общие ассоциации, действие движения как бы удваивается. Если же одно движение исключает другое, то оно теряет всякий смысл.

Существует несколько способов проследить камерой за движением персонажа.

1. Непрерывное следование за персонажем на общем плане. Реакция зрителей в основном определяется изменением окружающей обстановки. При этом сам персонаж вызывает мало интереса. Ритм сцены сравнительно медленный. Однако такой кадр можно разнообразить: изменяя композицию или общий тон при панорамировании, можно получить ту или иную эмоциональную окраску.
2. Непрерывное следование за персонажем на крупном плане. Актер доминирует. Ракурс создает тот или иной оттенок. При этом влияние окружающей обстановки минимально. Ритм сцены изменяется с изменением композиции. Небольшое смещение персонажа от центра в направлении движения создает ощущение предчувствия, ожидания. При этом нужно учитывать, что профиль, зафиксированный на гладком фоне, невыразителен, на моделированном же фоне он передает ощущение динамики и насыщенности движения. Трехчетвертной план анфас может быть драматургически выразительным, вызывать при этом чувство любопытства, если зритель не знает цели и пути движения персонажа. Передний план, снятый сверху, подчеркивает значимость персонажа над окружающей обстановкой, с другой стороны, он несколько «придавлен». Если же, наоборот, персонаж снят снизу на переднем плане, то он вызывает ощущение внушительности. При съемке персонажа со спины (при этом камера движется за персонажем) растет ощущение ожидания.
3. Следование за персонажем от крупного плана к общему.
4. Следование за персонажем от общего плана к крупному.
5. Переключение камеры с персонажа на то место, куда он стремился.
6. Камера несколько опережает персонаж и прибывает к месту, куда стремится актер, несколько раньше¹.

«Панорама-шок» снимается с большой скоростью, при которой все изображение соединяется в световый поток, т.е. «смазывается». Она должна обязательно начинаться и завершаться статичными планами. Все детали в ходе панорамирования сливаются из-за скорости движения в единое целое. Такая панорама используется для создания эффекта, чтобы подчеркнуть остродраматическую ситуа-

¹ Миллерсон Д. Техника телевизионного вещания. М., 1971. С. 210—211.

цию или течение времени. Особенно часто она сопровождается контрастным звуковым оформлением. Например, по коридору тихо крадется человек, крупно — его лицо; за кадром раздается крик, изображение уходит в смазку, крупно — другой персонаж испуганно смотрит на зрителя. Этот прием, как правило, используют в приключенческих фильмах, триллерах, фильмах ужасов.

Разрабатывая теорию монтажа, С. Эйзенштейн одним из первых обратил внимание на то, что напряжения можно достичь эффектом механистического ускорения путем кратных сокращений длины кусков с условием сохранения формулы взаимоотношения этих длин (вдвое, втрое, вчетверо и т.д.). При этом внутрикадровое движение подчинено абсолютной длине монтажного куска.

Таким образом, *ритмический монтаж* может строиться на полном совпадении метрической длины кусков или на несовпадении внутрикадрового движения, его темпа. Переключение ритма достигается тем, что в кусках одной длины происходит «скачок» с одного темпа на другой, с одной скорости движения внутри одного кадра на другую в соседствующем кадре. Отсюда возникает напряжение.

Второй способ ритмического монтажа заключается в намеренном укорачивании абсолютных длин куска или, наоборот, его удлинении.

Ритм сцены может быть напряженным, высоким или замедленным и передаваться через внешние проявления физических действий актера, через драматургию сцены, через степень напряжения, в котором развивается действие. Видимый ритм может противоречить внутреннему состоянию героя. В особо экстремальных ситуациях внешний ритм как бы замедляется, хотя внутренние переживания достигают своего апогея. Так, герой, узнав о постигшем его горе, вначале стремится что-то сделать, но вдруг на него находит оцепенение, и мы видим, как он медлит, перекладывает листы бумаги с места на место, берет трубку телефона и, не набрав номера, кладет ее. Так, развитие конфликта строится на контрастах внешнего и внутреннего темпоритма.

* * *

Любые формы движения необходимо рассматривать в связи с его смысловым содержанием.

Движение должно быть связано с задачами драматургии, с развитием образа и сюжета, с композиционными особенностями по-

строения кадра, так как оно является органической частью изобразительного рисунка кадра, образным воплощением идеи, которая заложена в художественном произведении. Сохранить направление движения, достичь его завершенности позволяют правильно сделанные монтажные переходы при плавном монтаже.

Основное правило монтажа «на движение» — сохранение ощущения непрерывности движения, его характера и необходимости. Этот монтаж может осуществляться: 1) плавно, 2) соединением статичного и динамичного планов, 3) в стык.

Многокамерный панорамный показ позволяет соединять планы, снятые с разных точек, в единое целое. Тем самым подчеркиваются темпоритм и непрерывность происходящего, создается ощущение общей точки зрения на него, реального течения времени и единого пространства.

Драматическое напряжение сцены нельзя поддерживать, не соблюдая темпоритмического рисунка. Темпоритм передается с помощью ритмического монтажа (по темпу, главному внутреннему направлению, длине или переднему плану).

Монтаж «на движение» помогает создать образ события, действия, характер персонажей, используя переходы с одной крупности плана на другую, изменяя скорость движения и темпоритм.

Вопросы

- О Каковы правила сопряжения статики и динамики? Приведите конкретные примеры.
- © Какие типы движения существуют и чем они характеризуются?
- © Как в монтаже «на движение» используются принципы внутрикадрового и межкадрового монтажа?
- © Что такое ритмический монтаж? В чем его значение при передаче движения?

3 МИР — ЭТО ТЕАТР, А АЮДИ В НЕМ — ТОЛЬКО ЗРИТЕЛИ

§ 1. Мизансцена

■ Особенности мизансцены в кино. Глубинная мизансцена. Комбинированная глубинная мизансцена. Использование глубинного и сценического кадра. Мизансцена на телевидении ■

Трудно представить современное кино и телевидение без использования глубинной мизансцены и применения внутрикадрового монтажа. Однако построение мизансцены в кино и на телевидении имеет свои отличия.

Каждый режиссер, выстраивая мизансцену, использует не только свой опыт наблюдения за поведением людей в повседневности, но и учитывает множество нюансов, благодаря которым мизансцена становится выразительной, осмысленной и обретает образное решение.

Мизансцена строится исходя из композиции пространства (глубинное или фронтальное построение; в центре или по разные стороны сценического пространства; степень освещенности этого пространства; декорация) и особенностей движений персонажей. При этом учитываются врожденные данные актера, темперамент, его сценическое поведение, психофизические особенности образа в целом.

В кино можно передать игру актера двумя способами: *монтажно* (при этом движение расчленено на отдельные выразительные планы и из единиц-кадров складывается представление об актерском действии; эмоциональное воздействие сцены усиливается при помощи изменения крупностей, ракурсов,

ритмических построений и т.д.) и фиксируя сцены единым куском (статичной или динамичной камерой), т.е. при помощи построения глубокой мизансцены.

На заре кинематографа, когда не было еще представления ни об особенностях монтажного построения, ни о возможностях глубокой мизансцены (лишь в начале 30-х годов появились широкоугольные объективы, позволяющие снимать глубину изображаемого пространства), использовалась простейшая фиксация сцены на общем плане, которая длилась достаточно долго, чтобы рассмотреть, происходящее в кадре, при этом подчеркивалось только физическое действие. Авторы тогда мало заботились о психологическом состоянии их героев. Актеры (их называли натурщиками или типажами) должны были передавать лишь комплекс движений, который предельно лаконично и однозначно трактовался зрителем. Эмоции же чаще всего выражались при помощи жеста или мимики. Так появились «маски». Особенно характерными считались комедийные маски, созданные такими прославленными актерами, как Макс Линдер и Чарли Чаплин и др.

Как показала практика, этого оказалось мало: для того чтобы создать зрелище, необходимо удержать внимание зрителя «ударными» моментами, заставить его взглянуть в происходящее на экране более пристально, а не скользить взглядом по всей плоскости экранного пространства. Так родилось *монтажное построение* сцены или эпизода, в основу которого легли соединения разных крутостей, ритмических единиц и т.д., т.е. система выразительных средств, или кинематографический язык.

Таким образом, когда необходимо передать на экране (или в литературном, живописном, музыкальном произведении) сложную мысль, разнообразную гамму чувств, выразить свое понимание сложности мироздания, проблем, которые волнуют мир, каждый раз происходит качественный скачок — возникает не просто новое произведение искусства, рождается новый прием. В этот момент у настоящего художника обострены все чувства, его творческий поиск направлен в определенное русло: как более точно выразить свою концепцию, свое ощущение, свое понимание природы искусства, языком которого он пользуется.

Один и тот же прием (с привнесением личностного, авторского и даже мировоззренческого начал) может родиться почти одновременно в различных странах. Так в 1930-е годы в Советском Со-

юзе и на Западе кинематографисты начинают работать над изобразительными и драматургическими возможностями, которые раскрылись перед режиссерами при использовании оптики сначала с дополнительными линзами, а затем с широкоугольными объективами.

Особый вклад в развитие *принципов построения мизансцены* внесли М. Ромм, Б. Волчек, Ю. Райзман, которые стремились создать психологический рисунок роли посредством актерского исполнения, максимально приближенного к жизненному правдоподобию.

М. Ромм исходил из эстетических законов словесных искусств, это и определило стилистику его картин. Анализ индивидуальной и социальной психологии уже не требовал ни воспроизведения эпохальных событий, ни апелляции к выдающимся личностям. Литература воссоздает целое через часть, и камерная драма одного человека может передать мысли, чувства, историческую судьбу целой социальной группы. Так появилась роммовская «Мечта», идеальная кинопьеса, герои которой воплощают реальные судьбы буржуазной Польши, и в то же время обладают человеческой неповторимостью.

Вся декоративная сторона фильма (вспомним пансион, ресторан или комнатку горделивого пана) была продуманная до мельчайших подробностей, своей фактурностью она сообщала дополнительную информацию (как в плане эмоциональном, так и в плане авторской трактовки события). «Читая» заранее подготовленные пластические детали, зритель не замечал режиссерской «ретуши» и воспринимал драматическое действие как единый поток *неподготовленных* событий.

Над воплощением принципов «зримой повествовательности» работал коллега М. Ромма оператор Б. Волчек. Близость экранного мышления М. Ромма и Б. Волчека обнаружилась еще в работе над фильмом «Пышка». С приходом звука стилистика дуэта М. Ромм—Б. Волчек мало изменилась: звук принес с собой как раз то, чего так недоставало в немом кинематографе. Слово помогло развернуть конфликт идеологий, противопоставление различных взглядов стало определять сущность их фильмов в полном соответствии с канонами прозы, где несущественные на первый взгляд детали передают важные моменты развития сюжета, а затем неожиданно становятся центральными в судьбах героев. В фильмах М. Ромма и Б. Волчека деталь, взгляд в сочетании со словом нередко заменяли физическое действие. Это оживляло диалоги, приближая их к по-

строению обычных жизненных ситуаций. (Кстати, этот же прием лежит в основе телесериала «Мелочи жизни».)

В 1948 г. в статье «Уильям Уайлер, янсенист мизансцены» А. Базен объявил первооткрывателем **глубинной мизансцены** американского режиссера У. Уайлера:

Декорации, костюмы, освещение и, главное, фотографическая фактура — словом, все, что мы до сих пор рассмотрели — стремится к нейтральности. Создается впечатление, что режиссура — во всяком случае, в рассмотренных нами элементах — характеризуется как отсутствие таковой. Усилия Уайлера систематически направлены к созданию кинематографического мира не только строго соответствующего реальности, но и как можно меньше подверженного деформирующему воздействию оптики. С помощью необычных технических ухищрений (таких, как декорации нормальных масштабов и предельное диафрагмирование объектива) Уайлер добивается только того, что максимально приближает экранное изображение к куску реальности, который мог бы представиться нормальному человеческому взгляду, брошенному сквозь прямоугольную рамку экрана¹.

Нетрудно заметить, что М. Ромм применял аналогичные приемы. В фильме «Мечта» он использовал лестницу; об эпизоде на лестнице из фильма «Лисички» У. Уайлера с восторгом писал А. Базен. (Впоследствии Е. Гинзбург применил такой же способ съемки| лестницы в телефильме «Бенефис Гурченко».)

Совершенно иначе, чем У. Уайлер или М. Ромм, трактует возможности глубинной мизансцены американский кинорежиссер] О. Уэллс: пластический рисунок и композиция кадра становятся] символами, раскрывают и углубляют образы персонажей. В знаменитой сцене у камина (фильм «Гражданин Кейн») духовная отчужденность Кейна и его жены подчеркивается пространственным решением кадра: герои сидят в огромном холодном и пустом зале, где каждый занят своим делом, лишенным общих точек соприкосновения, что еще больше показывало их внутреннее одиночество. Герои лишь изредка перебрасываются словами, которые раздаются неестественно гулко, лишенные тембровой окраски.

¹ Базен А. Что такое кино? М., 1972. С. ПО. 134

Таким образом, глубинная мизансцена использовалась и трактовалась разными режиссерами индивидуально. Однако их роднит общее: стремление через глубину пространства раскрыть драматургию фильма, помочь актерам наиболее полно выразить сущность образа, словно без вмешательства режиссерского «скальпеля» — монтажной трактовки сцены с выделением опорных точек-акцентов. Увеличение фокусного расстояния, усиление темпа, насыщение действия движением помогали режиссерам преодолеть детерминированность «взгляда».

Лишь в немногих кадрах, когда нужно было подчеркнуть наиболее драматический момент действия или монолога, режиссеры в 1930-е годы прибегали к использованию *аналитической раскадровки*. Благодаря свободному передвижению актеров внутри кадра кинематографисты добились ощущения смены крупностей, не прерывая действия, которое целиком фиксировалось неподвижной камерой. Такая смена крупностей позволила показать действие, его пластику в непрерывном течении, в нерасчленном времени. В пределах одного неподвижного кадра происходит постоянное «укрупнение» либо события, либо произносимой реплики, что сближает кинематографическое зрелище с театральным. С одной стороны, при этом подчеркивается временное течение события (именно поэтому на телевидении, как правило, используется принцип глубинного построения кадра), сохраняется иллюзия реального протяжения сцены в реальном пространстве. Этот эффект может быть усилен *эстафетным движением*, когда один из персонажей прекращает свое движение, а другой его начинает. С другой стороны, актер, выходящий на крупный план, как бы «педалирует» произносимый текст, делает его более весомым или подчеркивает значимость данного мига и в то же время выполняет функцию «естественной шторки», перекрывая собой объектив, что позволяет избежать дробления сцены на планы и без монтажного скачка перейти на новую точку общения, например на общий план, который «раскрывается» в последующем кадре.

С каждым годом использование глубинной мизансцены видоизменялось и усложнялось. Она потеряла свою статичность благодаря применению внутрикадрового монтажа и приблизилась к построению *динамического кадра*. Особенно это стало заметно в 1960-е годы, когда камера потеряла свою «закрепощенность».

Ручная камера выполняет различные формы движения: повороты, поперечное движение, трансфокаторные наезды и отъезды

и т.д. При этом меняется не только монтаж, но и отношение к нему — появляется термин «сумерки монтажа». Происходят изменения в стилистике кинематографического зрелища — рождается новая форма ведения рассказа при помощи звукозрительного синтеза. Благодаря этим изменениям родилась **комбинированная глубинная мизансцена**, которая строится на формальном движении актеров вглубь пространства и на аппарат (при этом сохраняется психологический настрой актерской игры и естественность движения персонажей); в то же время для усиления ее динамики используются различные формы движения камеры.

Существует еще один метод создания мизансцены: зрелище состоит из ряда соединяющихся в сложном мизанкадре отдельных ракурсов, которые создают у зрителя ощущение мизансцены. Можно снять разные планы на фоне одной стены. Однако ощущение, что существует некое пространство, достигается тем, что люди смотрят в разных диагоналях, и свет на их лица ложится по-разному.

При выборе метода работы над глубинным кадром необходимо точно определять условия, при которых будет проходить съемка, так как *глубинный кадр с одной камеры* используется в следующих случаях:

- ◆ съемка происходит по сценарию;
- ◆ снимается заранее отрепетированное действие;
- ◆ требуется больше возможностей для монтажа;
- ◆ нет недостатка в пленке;
- ◆ речь идет о контролируемом режиссером событии.

При *многокамерном методе съемок глубинный кадр* применяется:

- ◆ когда речь идет о *неконтролируемом* событии;
- ◆ если сценарий включает эпизоды, которые нельзя повторить;
- ◆ если одного плана действия недостаточно (снимается основное действие, остальные планы, снятые двумя или тремя камерами, являются врезками).

Этот метод очень интересно использовал Э. Рязанов в телевизионном, снятом на кинопленке фильме «Ирония судьбы, или С легким паром». Многоточечность показа одной из центральных сцен (встреча Нового года) позволила актерам А. Мягкову и Б. Брыльской импровизировать на съемочной площадке. Благодаря этому им удалось создать убедительные образы людей, полюбивших друг

друга с первого взгляда. На наших глазах зарождается чувство хрупкое и нежное: одно неверное движение камеры, резко оборванный монтажный кадр, и иллюзия достоверности рассыплется на мелкие осколки разрозненных планов.

Такой актер, который строит всю роль на осознанном осмыслении внутреннего состояния героя, его поступков, характера, наиболее полно может раскрыться в сцене, которая снимается одним планом. Режиссер при этом следит за импровизацией с разных позиций, совмещая в одном куске и объективное, и субъективное начала, то бесстрастно фиксируя происходящее, то передавая состояния своих героев сменой точки зрения. Мы видим действие то глазами режиссера, то глазами героев, т.е. внутри одной и той же сцены возникает динамическая импровизационная точка зрения на происходящее. При этом актеры работают не на одну камеру, что обеспечивает свободу проявления личности, душевного переживания в рамках решаемых задач.

В кинематографе работа над глубинным кадром при многокамерном методе съемки по своему характеру приближается к работе над телевизионным кадром, главной особенностью которого является непрерывный показ некоего действия (будь-то работа в студии или репортаж на ПТС) с разных точек. Причем динамика смены показа может быть продиктована не сменой настроений или эмоционального перелома (как это было в «Иронии судьбы»), а для того чтобы показом объективности течения события в его временной протяженности.

Работа над глубинным кадром не исключает техники использования *единичного кадра*. Он применяется в том случае, если:

- ◆ требуются пластическое разнообразие и драматизм от каждого плана;
- ◆ действие целиком под контролем;
- ◆ снимается неподготовленное заранее действие (репортаж, документальные съемки);
- ◆ мало пленки, но возможны дополнительные съемки;
- ◆ необходима импровизация.

Но при этом следует учитывать, что аналитическая раскадровка исключает многозначность, свойственную реальности. Она до крайности «объективизирует» событие, так как каждый ее план детерминирован режиссерской точкой зрения на происходящее и является оценочным. Глубинная же мизансцена (в образное реше-

ние которой входит глубина пространства, а также одновременная игра актеров на разных планах) позволяет зрителю самостоятельно раскадровать действие, самому выделить главное, что активизирует восприятие и внушает больше доверия. Зритель целиком видит все сценическое пространство; при умелой разработке мизансцены и точной актерской игре его внимание приковано к «центру» драматического накала, к «ударной зоне» изобразительного решения, которые работают очень активно в хорошо построенном кадре. И зритель часто не догадывается, что выбор он сделал не только благодаря своему интеллекту, зрительскому опыту, но и по воле режиссера.

При работе над глубинной мизансценой используется как нейтральное освещение, так и направленное (если в кадре необходимо подчеркнуть драматизм происходящего). Однако чем проще декорационное решение, костюмы, пластический рисунок, тем реальнее кажется действие, яснее драматургическая задача, а игра актеров становится центром зрительского интереса. При такой разработке глубинной мизансцены создается впечатление отсутствия режиссуры, импровизационности происходящего.

Сокращение количества планов до минимума позволяет разрабатывать более сложные композиции, активнее использовать драматургию цвета, который становится менее «пестрым», более документальным, а порой приобретает и некий символический смысл.

Ил

Вспомним начало фильма А. Тарковского «Сталкер» — кадры, доказывающие действие, происходящее в доме Сталкера, в бистро, сняты в более ирреальной манере, чем «цветовые» кадры зоны. Тут же возникает вопрос: «Что же есть реальность: "до зоны" или "зона"?» Этот вопрос и заставляет зрителя думать, размышлять не только над сюжетом, но и над проблемами философского порядка: о добре и зле, совести и ответственности за сделанное.

А. Тарковский считал, что переходы от реальности к ирреальности должны быть такими же четкими, как и соединение кадров, в которых отражено течение жизни. Ибо, как отмечал автор, мы сами не чувствуем, как переходим из состояния бодрствования в сон, и тем страшнее сон, чем реальнее и в подробностях мы его видим.

Таковы сны Ивана в «Ивановом детстве». В этом фильме ни один прием не использован просто как прием. Он везде осмыслен, это этап к осмыслению, но на новой ступени познания всей глубины трагедии, заключенной в двух словах — ребенок-воин.

Столкновение статики и динамики, реального и ирреального, страдания и мужества, удивительного времени детства и страшного мира войны, света и тьмы, улыбающегося лица Вани и нервного обостренного лица Ивана — эти контрасты являются ключом к пониманию не только образного решения фильма, но и философского кредо авторов.

Глубинная мизансцена может строиться и по диагоналям. Боксовая мизансцена позволяет показать взаимное пересечение интриг. Такая сложная мизансцена получила название *симультанной*. Когда в одном кадре на разном удалении от камеры одновременно развертываются два независимых друг от друга действия, необходимо выделять наиболее существенное. Именно оно и должно привлекать внимание, быть центром композиции кадра. Необходимо также учитывать скорость передвижения персонажей, интенсивность диалога, ибо такая сложная композиция не должна напоминать игру в мяч. Она требует от режиссера виртуозных монтажных переходов, пластического разнообразия и драматизма от каждого плана.

Учитывая, что использование глубинной наводки на резкость позволяет зрителю видеть равномерно четкий рисунок изображения в любой точке пространства, не следует перегружать композицию кадра излишними деталями второго плана, многолинейностью движения актеров в одно и то же мгновение, разнофактурностью цветовых элементов, так как все это будет отвлекать зрителя от основного действия. Задача глубинной мизансцены — показ события в его непрерывном течении. При этом необходимо учитывать, что чем больше изображение стремится к реальности, тем труднее скрыть условность монтажных перебросок, переходов от одного «жизненного» пространства к другому. Съемка таких планов требует тщательной подготовки — продуманного и скоординированного движения актеров и камеры, изменения колористического рисунка и светотонального решения кадра, условно поделенного на части (право, лево, центр). Части пространства могут быть соединены в единое целое с изменением центра внимания либо движением актера, либо «панорамой-шок», в основе которой лежит высокая скорость перехода с начальной точки панорамы к финальной, дающая ощущение смазки изображения. Этот прием чаще всего используется в приключенческих фильмах, в фильмах ужасов или выполняет роль крупного статичного плана, который является ударной точкой, остановкой в динамичном дей-

ствии. Очень удачно этот прием (*трансфокация*) был применен в фильме Стэнли Крамера «Нюрнбергский процесс», где укрупнения совпадали с драматургическим ходом повествования и психологическими акцентами: они несли в себе и обвинение, и «ударь» (при таком укрупнении вызывается обратная реакция — стремление отшатнуться, отодвинуться назад). Широкоугольная оптика трансформирует изображение, делает его более экспрессивным, а при использовании острых ракурсов позволяет добиться удивительной силы гротеска.

Так как глубинная мизансцена вызывает впечатление безыскусное™ показа, фиксации «потока жизни», создает ощущение легкости владения формой, порой кажется, что присутствует некоторая «неряшливость» композиционного построения.

Представим графически возможные варианты глубинной мизансцены в кинематографе. Одна из них построена на аппарат и от аппарата, который неподвижен (рис. 1).



Рис. 1

Такова простейшая схема движения персонажей при использовании глубинной мизансцены, которая снимается одним «монтажным» куском, т.е. действие в кадре равно куску, снятому от момента включения камеры до момента ее выключения. Персонаж может «входить» в кадр и «выходить» из него. При этом естественное самоукрупнение героев, естественность и гибкость мизансценирования (выход или вход актера в пространство кадра и т.д.) подчеркивает достоверность происходящего, создает иллюзию объективного показа. Самораскрытие психологии образа происходит на глазах у зрителя, который видит всю глубину пространства.

Такая глубинная мизансцена позволяет строить действие как на первом, так и на втором планах. При этом возможны несколько вариантов.

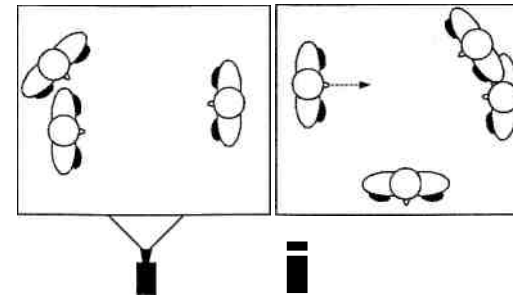


Рис. 2

1. *Центральный персонаж находится в движении* (движение всегда привлекает внимание, как и говорящий человек), а второстепенные — неподвижны. Декорации становятся третьим планом.

При *инварианте а* (рис. 2) — герои неподвижны — в центре внимания общая композиция кадра.

При *инварианте в* в центре внимания действие героя, который находится в движении. Реакция присутствующих нейтральная. Движение от камеры воспринимается в более медленном темпо-ритме. Эта композиция подчеркивает «отстранение», создает предварительное впечатление, при этом внешний образ, внешнее действие подменяет психологию действующего лица.

Возможен *инвариант с*, где персонаж приближается к зрителю, т.е. выходит на крупный план. Такое движение будет выглядеть более интенсивно, темпоритм увеличивается, а зритель ощущает некую тревогу (всякое приближение по законам восприятия вызывает защитную реакцию). Если движение персонажа начато после произнесенной реплики, то это движение выглядит как завершение действия. Статичная камера подчеркивает решимость действовать. При таком построении глубинной мизансцены возможны тысячи инвариантов. Например, сидящие могут окликнуть центрального героя. Тогда наиболее удачным будет решение, при котором центральный герой находится в «незавершенной» позе, неустойчивость ее послужит естественным движением для поворота, для изменения направления и т.д.

Возможен и такой случай: центральный герой переходит в статику. Тогда динамичными становятся второстепенные герои, центр внимания переключается на них.

Еще одно построение: неожиданность встречи. Тогда все действие необходимо строить на реакции героев. Пластической реакцией может быть: 1) движение навстречу друг другу; 2) движение от другого (недоверие, неприятие); 3) «застывшая поза» — без движения.

2. Мизансцена строится на диагоналях (рис. 3).

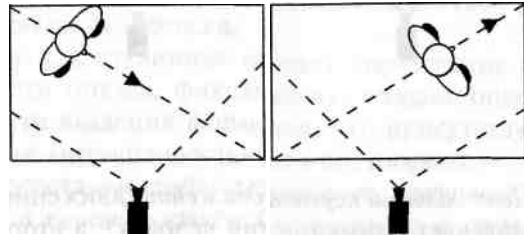


Рис. 3

В *инварианте а* действующее лицо вызывает интерес, темпоритм достаточно высок.

В *инварианте в* темпоритм снижен.

Возможны и *другие инварианты*: например, два действия строятся параллельно. При этом необходимо точно определять, какое из них должно вызывать больший интерес. Благодаря такому построению, как уже отмечалось, зритель ощущает своеобразное раскрепощение: он может видеть действие целиком, что создает ощущение единства места времени и действия. Зритель также может выделять наиболее интересующий его кусок действия, особенно если оно строится как на первом, так и на втором планах.

3. Разноплановость действия (рис. 4).



Рис. 4

4. Двойное действие в одном кадре (рис. 5).

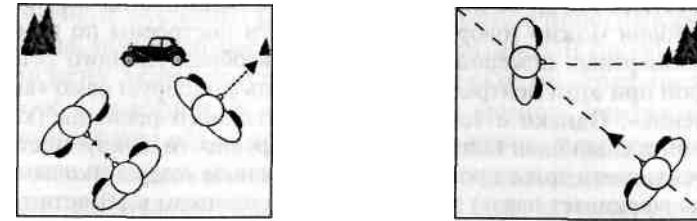


Рис. 5

Все эти принципы построения глубинной мизансцены характерны как для кино, так и для театра и телевидения. Однако если в киноискусстве пластика остается на первом плане, то в театре и на телевидении основу эстетики составляют слово, актерская игра, драматургия. Поскольку телевидение стоит ближе к искусству, в котором на первом плане игра актера, а на втором — драматургия, т.е. к театру, то и построение телевизионной глубинной мизансцены намного ближе к театральной, нежели к кинематографической. Процесс съемки на телевидении более последователен, чем в кино. У актера есть возможность сыграть сцену целиком (ее снимают несколько камер). Причем второй и третий планы на телевидении больше приближены к рамке экрана, чем в кино. Крупный план на телевидении можно сравнить с «крупным планом» актера в театре на авансцене. Однако именно здесь и начинается водораздел между телевидением и театром. В театре каждая композиция тяготеет к статике и вызывает оценку, так как она завершена по форме. На телевидении ее границы более подвижны, менее зафиксированы.

Ракурсная съемка на телевидении менее экспрессивна, более нейтральна, чем в кино. Порой ее заменяет резкий монтажный переход с камеры на камеру, который (если это драматургически обоснованно) может изменить восприятие действия, так как служит оценкой происходящего.

По-иному воспринимается слово, звучащее с экрана телевизора, нежели с киноэкрана. На это обратили внимание режиссеры телевидения (об этом мы уже говорили).

Телетеатр 1950-х — начала 1960-х годов во многом отличался от телепостановок 1970—1980-х годов, которые больше тяготели к кино. Наравне с записями и трансляциями телеспектаклей (таких, какими их создали театральные режиссеры) продолжались поиски новых форм.

Так родился цикл передач «Иракий Андроников рассказывает», в основе которого лежала идея «театра одного актера». Конечно, сегодня можно говорить, что монологи построены по принципу концертных номеров с минимумом изобразительного решения, фон при этом нейтрален, а камера лишь фиксирует само «выступление». Однако с точки зрения монтажного решения (каждый монтажный план выверен, переход с крупности на крупность либо усиливает слово, произнесенное Иракием Андрониковым, либо подчеркивает паузу) этот цикл явился поиском в области телевизионных разговорных жанров.

Именно в это время происходило освоение глубинной мизансцены, которая по сей день остается органичной для телеэкрана. Она достаточно информативна. С ее помощью зритель находится в центре композиции кадра. При этом «точки зрения» камеры и зрителя совпадают, что создает эффект слияния зрительского и экранного, пространства.

Телевизионная глубинная мизансцена соединяет в себе условность театрального построения (диалоги и монологи произносятся актерами с выходом на первый план) и особенности кинематографической условности (движение камеры создает динамическое решение этих диалогов и монологов, усиливая или разрушая их наезд или отъезд с применением трансфокации, изменяя ход актерской сцены панорамами).

Например, в спектакле «Несколько слов в честь господина де Мольера» движение камеры и монтажные переходы подчеркивали контрапункт между словом и действием, а панорамы соединяли разные пространства и «течение» времени (сцена рождения Мольера, решенная условно, целиком построена на двойном движении: движение актера, его разворот в кадре совпадают с движением камеры, как бы соединяя настоящее и прошедшее).

В этом телеспектакле применялся также прием *мизансценической рифмы*, в основе которой лежит временная и пространственная схожесть. Она достигается повторяемостью поз, синхронностью в движениях, симметрией в расстановке фигур, зеркальной и теневой графикой.

За последнее время телевизионная глубинная мизансцена претерпела ряд *изменений*. Так, в нее включаются кадры, снятые в разных крупностях или с применением разнонаправленного дви-

жения камеры, зафиксировавшей один и тот же объект (наложение двух или нескольких изображений — как статичных, так и динамичных — создает особое телевизионное пространство), а также кадры, построенные по принципу *коллажа*. В такую глубинную мизансцену включаются не только плоскостно-графические кадры (как в телефильме «Ассоль», где в едином монтажном кадре зафиксированы объемное изображение героя, переведенное в графическое при помощи записи изображения в режиме титрования, и условный мультипликационный фон), но и графический материал как самостоятельная изобразительная единица. (Так, в телепередаче «Леонид Андреев» режиссер Ж. Малова и оператор Ю. Хмельков использовали сложные «ожившие» графические вставки, которые являются и историческими и символическими рефренами.)

Заметим, что глубинная мизансцена характерна для документальных и публицистических передач.

В последние годы родился *новый вид* телевизионной мизансцены, где внутрикадровый монтаж и соединение двух изображений различной крупности методом наложения создают новую реальность. Корни этого приема лежат в первых трансляциях. Рассмотрим простейшие приемы. При трансляции концертов из консерватории или из Концертного зала им. Чайковского используется 4-камерная ПТС (с ТЖК в канале или автономно, разрабатывающей как психологические акценты, так и линию репортажа). Существует традиционная расстановка камер, при которой две камеры фиксируют действие фронтально. Одна из них показывает из зала сцену, а вторая подает на режиссерский пульт изображение, обратных точек — зрительного зала и дирижера, которые согласуются с «картинкой» ведущей камеры (по принципу «восьмерки»), фиксирующей основное действие. Остальные две камеры работают над планами, построенными по диагоналям. При этом одну из них устанавливают на станке, что позволяет брать планы с верхней точки. Благодаря такой расстановке камер зритель охватывает взглядом все пространство, и при переходе с плана на план создается иллюзия перевода взгляда с одного лица на другое. Из-за этого складывается ощущение временной непрерывности, объективности показа, соучастия в происходящем.

Как правило, при работе 4-камерной ПТС световой рисунок нейтрален, он подчеркивает информационность показа. Это необходимо, чтобы не было провалов по свету и цвету при переходе с плана на план, зафиксированных разными камерами.

Однако замечено, что при частой смене планов, резких наездах или отъездах (если они пластически не совпадают с музыкальной партитурой) переходы вызывают раздражение, создавая ощущение излишней экспрессии, и мешают единству восприятия. Поэтому часть монтажных переходов «маскируется» плавностью наплывов одного изображения на другое, наложением крупного плана слушающего на общий план оркестра или одного музыкального инструмента на общий план играющих исполнителей.

Телевидение в большей степени, чем кинематограф, искусство меняющихся точек, т.е. оно динамично по своей природе, так как невозможно долго разглядывать человека на экране с одной и той же точки показа или в одном и том же ракурсе. Поэтому глубинная мизансцена применяется в основном в сочетании с внутрикадровым монтажом. По меткому замечанию болгарского теоретика кино Н. Милева, это завершило процесс превращения кино (сегодня можно добавить — и телевидения) в законченное словесно-пластическое искусство в пластических образах, которое мы называем звукозрительным искусством.

* * *

Мизансцена широко используется в современном кино- и телеискусстве. Она помогает режиссеру создать психологический рисунок роли, используя для этого максимально приближенное к жизненному правдоподобию актерское исполнение. Различные режиссеры через глубинную мизансцену стремились раскрыть драматургию фильма, помочь актерам полнее выразить сущность образа.

Изменение стилистики кинематографического зрелища, рождение новой формы ведения рассказа при помощи звукозрительного синтеза привели к рождению комбинированной глубинной мизансцены. При этом работа над глубинным кадром при многокадровом методе кинематографической съемки близка по характеру к работе над телевизионным кадром.

Принципы построения глубинной мизансцены общие для кино, театра и телевидения. Однако есть и особенности.

Телевизионная глубинная мизансцена соединяет в себе условность абстрактного построения и особенности кинематографической условности. Она применяется в сочетании в основном с внутрикадровым монтажом, когда соединение двух изображений различной крупности методом наложения создает новую реальность.

Вопросы

- Каковы основные принципы построения мизансцены?
- © Что такое глубинная мизансцена? Приведите примеры ее использования в отечественном и зарубежном кинематографе.
- © Какие изменения претерпела в последнее время телевизионная глубинная мизансцена?

§ 2. Пластика и звук экранного языка

■ *Эволюция выразительных средств кинематографа. Функции звука. Вертикальный монтаж. Звукозрительная полифония. Диалог на телевидении* ■

Пластика изображения и звуковой ряд, взаимодействуя, помогают развитию драматического конфликта и имеют сильное эмоциональное воздействие. (Характерным примером могут быть сны доктора Борга в фильме «Земляничная поляна» И. Бергмана.) Говоря о звукозрительное™ современного экранного языка, выделим некоторые особенности пластики и звука. Проиллюстрируем это на примере *эволюции выразительных средств кинематографа*.

В немом кино пластика была единственной формой выражения. Как всякое пластическое искусство, кино должно было преодолевать ряд серьезных ограничений. Оно выбирало сюжеты, позволяющие раскрывать внешнее и внутреннее действие через движение внешнего мира. Немота экрана требовала тщательного отбора таких моментов, когда движение и пластическая характеристика исключают необходимость иных, более сложных и тонких проявлений индивидуальности, и часто заставляла искать долгие окольные пути для развития сюжета.

Пластический образ в живописи лишен развития во времени. В немом кинематографе к изображению часто подходили именно с этих позиций, поэтому монтажное решение пластических кадров-символов, каждый из которых отражал момент наивысшей экспрессии, не приводило к синтетическому восприятию образа. И лишь появление звука открыло новые пути к высшей стадии выразительности образного языка — к полифонической структуре.

С приходом звука меняется характер драматургии, появляются новые, близкие к литературным средства и принципы построения образа. Меняется стилистика и, главное, содержание игры актеров.

Благодаря выразительности слова значительно расширился круг возможностей социальной, бытовой, национальной и даже возрастной характеристики персонажей. Слово позволило вывести на крупный план психологический подтекст, показать самые незаметные нюансы человеческих переживаний и движения мысли.

Вместе с тем слово взяло на себя несвойственные функции: все то, что раньше передавалось изобразительной характеристикой (фон действия, настроение эпизода, эмоциональная окраска событий) стало выражаться с помощью слова. Появились такие реплики героев: «Посмотри, какое красивое небо...». Слово, диалог изменили ритмическое строение фильмов, исчез короткий монтаж, все реже использовалась пластическая композиция, а драматургическая и интеллектуально-аналитическая функции слова стали подменять действие в кадре. И лишь современное кино и телевидение монтажно объединили пластические возможности изображения с эмоциональным и интеллектуальным значением слова.

Для того чтобы грамотно соединить звук и изображение, необходимо знать особенности их воздействия на человека: пластика (изображение) направлена на подсознание, слово — на сознание. Поэтому на телевидении, где слово, звук играют ведущую роль, образная структура часто базируется на сознательном восприятии диалогов, монологов, а визуальное, пластическое построение кадров является вторичным, почти фоном словесного или звукового действия. Вследствие этого снижается активность визуального восприятия, удлиняются монтажные куски, монтаж носит характер связок.

Звук выполняет две основные функции:

- ◆ воссоздание эстетического звучания (человеческая речь, естественные шумы);
- ◆ пробуждение различных ощущений (страх, радость, горе).

Прямое совпадение звука и изображения раскрывает содержание произведения; совпадение слова и изображения служит раскрытию логики развития характера; контрапункт слова и изображения показывает внутреннее состояние героя.

Содержание кадров может создать радостное настроение своим колоритом, уравновешенностью композиции, ритмическим построением, а звуковое сопровождение (неустойчивые звуки аккордов, неожиданный вскрик и т.д.) вносит диссонанс. Поэтому звук или слово детерминирует (определяет, обуславливает) смысловое значение кадра. Именно это и предопределяет характер монтажа

как смысловой соотносимости отдельного кадра с предшествующими и последующими.

Вертикальный монтаж есть звукозрительное построение, которое строится по двум линиям: по горизонтали развивается сюжет, по вертикали — его образное воплощение. При этом возникает чувственное соответствие между зрительным и звуковым радами. Основным принципом вертикального монтажа является совпадение эмоционального и смыслового рисунков звука и изображения, подчиненных единым задачам и основной идее монтажного куска.

Существуют определенные *соотношения между звуком и изображением*:

- ◆ изображение подчинено звуковому решению;
- ◆ звук подчинен изобразительному решению;
- ◆ звук усиливается изображением;
- ◆ изображение усиливается звуком;
- ◆ звук и изображение порождают новый образ;
- ◆ звук разрушает изображение.

Повествовательный тип сюжетосложения требует сохранения причинно-следственных связей (логическое соподчинение звука и изображения). Если в основе соединения монтажных фраз лежат *ассоциации*, то они могут быть созданы прямым действием (ассоциации прямого порядка), звуком или изображением (умозрительные и эмоциональные ассоциации). Иначе говоря, ассоциации могут быть вызваны предметами материального мира, душевными переживаниями героя, состоянием его внутреннего мира.

Драматурги, режиссеры, композиторы подходят к проблемам синтеза музыки, звука и слова с точки зрения сложного полифонического рисунка, который раскрывает основную тему произведения, помогает развитию сюжета, показывает переживания, внутренний мир персонажей.

Звукозрительная полифония создается при несовпадении во времени длительности изобразительного и звукового рядов.

Одна из первых попыток использования внутреннего авторского монолога была предпринята А. Тарковским в фильме «Иваново детство», где монтажный контрапункт стал основным организующим началом. Кроме прямого рассказа о жизни маленького воина Ивана в фильме есть еще одна тема — философская (размышления автора о том, как могло случиться, что детство, счастье

исковеркано, превращено в «мертвое дерево» (пластический троп в финале — мертвое обугленное дерево как страшный символ сопрягается в нашей памяти с первыми кадрами, когда Иван летит над землей, и деревья все в зелени первой листвы, сопровождают его полет). Гармонический идеал у А. Тарковского всегда в прошлом. У Ивана это оставшиеся в памяти солнечные картины детства, улыбающаяся мать, чистая вода в прозрачном колодце. В «Солярисе» это прошлое Криса, маленький коттедж на берегу озера, зеленая трава, капли дождя, семья за столом на веранде. Человек у А. Тарковского всегда поставлен в независимые от него невыносимые и трагические условия. Он побеждает, но какой ценой?

Разберем эпизод «Игра Ивана» из фильма «Иваново детство». Режиссер выражает идею фильма с помощью сопоставления изображения с «неорганизованным» звуком. Информационная роль слова сведена к минимуму, решающую роль приобретает эмоциональная выразительность звука. Иван играет в церкви (даже жестокости войны, личная трагедия героя не смогли до конца убить в нем ребенка), и неожиданно луч его фонарика выхватывает надпись: «Нас 8 человек, каждый не старше 18. Через час нас поведут убивать. Отомстите за нас...» И Иван начинает «слышать» их голоса — не только тех восьми человек, а сотен, тысяч, для которых так же внезапно оборвалась жизнь. Эти голоса становятся громче, они сливаются вместе в один страшный гул, в котором «тонет» Иван. Так звуковая тема начинается раньше перехода от реальности к «видениям», к «снам» и заканчивается позже, объединяя изображения не только словесно, звуково или музыкально, но и выявляя общий смысл, подтекст эпизода. Чаще всего звуковая тема будит у героя ассоциации или, наоборот, пробуждает его от «сна». Особенно изящно выглядят панорамы, которые как бы переходят из одного кадра в другой (капающая вода на стене через панораму становится водой на стенках колодца), логически и эмоционально связывают сознание и подсознание.

Совершенно иначе А. Тарковский выстраивает изображение в фильме «Сталкер». Длительная панорама вызывает тоскливое чувство, она выматывает душу, а персонажи под монотонный скрип вагонетки все дальше и дальше удаляются в «зону». И вдруг неожиданно герои заговорили. Слова, произнесенные с экрана, начинают приобретать значимость. Зритель вслушивается в каждое слово, которое «ложится» на изображение, отошедшее на второй план. Такое управление сознанием и подсознанием служит организую-

щим началом, и выразительность пластического кадра всегда связана с «его звучанием» во всех фильмах этого неординарного режиссера.

В финале фильма сделана попытка выделить полифоничность звучания каждого ряда: изобразительного, словесного и звукового. Изображение и музыка, ведя каждый свою партитуру, сливаются в контрапунктическом звучании и начинают восприниматься как символ. И финал преобразуется на глазах: более светлые тона вдруг начинают проявляться, придавая всему показанному на экране более значимое звучание.

Одним из редких по своей «оголенности» и последовательности примеров органичного слияния изображения и слова является творчество шведского режиссера Ингмара Бергмана.

Для фильма-исповеди (именно так можно охарактеризовать наиболее принципиальные картины режиссера) естественно желание главных героев «выплеснуться» наружу, облегчить свою совесть и освободиться от груза загнанных в подсознание воспоминаний, «грешных» помыслов, невоплощенных деяний. Так же естественно это желание выливается в длительные, иногда затянутые монологи, которые накладываются на крупный план говорящего или слушающего персонажа. Противоречащая на первый взгляд специфике экранного искусства внешняя статика кульминационных эпизодов «Молчания», «Персоны» или «Стыда» может быть принята за театральность.

На самом деле И. Бергман строит эпизод на противопоставлении статике пространственных изменений бурной динамике внутренних процессов, материализуя движение мысли, микромира сознания. Его драматургическая концепция требует нового соотношения между словом и изображением и заставляет пластический образ следовать за нюансами мысли. Благодаря точной режиссерской разработке, блестящей игре актеров, справляющихся с задачей «визуализации» мышления в жестких рамках возможностей, предоставляемых длительными крупными планами или сменой нескольких средних и крупных планов, концепция кинематографа И. Бергмана обретает жизнь. Актеры способны зрительно выразить рождение мысли, чувства, потока ассоциаций потому, что режиссер отличается глубоким пониманием проблем современного человека и вкладывает в уста своих персонажей жестокие, но правдивые слова, выражающие суть духовного тупика личности. Вне страстной, одержимой, почти патологической тональ-

ности бергмановских монологов эти эпизоды выглядели бы только скверным театром на пленке.

Иногда И. Бергман передает функции слова музыке, хотя она лишена строгой детерминированности слова, поэтому идея может и не получить должной ясности воплощения. Однако в фильме «Осенняя соната» шведский режиссер отлично справляется с задачей, музыка позволяет ему внести новые, сообщающие образам многогранность, краски. Эта картина рассказывает историю несложившейся жизни молодой женщины Евы, которая обвиняет во всех своих ошибках и неудачах мать, пианистку, чей эгоизм лишил героиню ласки, домашнего уюта и уверенности в себе. Зритель смотрит на мать — Шарлотту через призму восприятия дочери. Однако эпизод, по ходу которого одну и ту же балладу Шопена исполняют обе женщины, ломает сложившейся стереотип оценки персонажей.

Крупные планы Шарлотты, слушающей, как играет Ева, открывают в ней и раскаяние, и нежность, и надежду, и заинтересованность в судьбе дочери, и то глубинное понимание искусства и красоты, которого лишена Ева. В исполнении Евы баллада звучит стандартно, плоско — как технический экзерсис. Игра Шарлотты отмечена внутренней силой, глубиной, теми неповторимыми оттенками, которые рождают лишь подлинный талант и индивидуальность. Драма взаимоотношений матери и дочери получает качественно новое измерение: не может быть во всем виновата мать, в своем злом, мстительном одиночестве повинна и сама Ева.

Можно провести некую параллель между «театральностью» фильмов Ингмара Бергмана и Никиты Михалкова. У русского режиссера это полифония различных жанров (начиная от вестерна, кончая мелодрамой и гротеском), и в то же время это фильмы-исповеди. Характерным примером может служить «Неоконченная пьеса для механического пианино», где театральные характеры носят мизансцены и манера игры актеров. Платонов (в исполнении А. Калыгина) — он и «шутник Миша» и «господин Чацкий», ироничен и смешон одновременно. Словесное действие выявляет сущность героев с их резонерством и мечтательностью, которая приобретает нелепые черты и уродливые формы. Так, в одном эпизоде романтически кадры зеленых куш, фейерверков, туманов вдруг неожиданно обрываются, и на экране появляется резкий, обнаженный кадр — черно-белое изображение старого ствола дерева. Слова Платонова, обращенные к Софье, начинают звучать с горькой иронией: «Посадите меня, не разрушайте моей жизни!.. Я верил

в долгую счастливую жизнь... Я верил в потом... потом — суп с котом». Здесь «словесный поток», которым так грешат все персонажи, прикрываясь им от настоящих дел, отгораживаясь от жизни, теряя свою значимость, и лишь междометия, отрывочные фразы начинают «срывать одежды» с людей. Именно поэтому таким диссонансом звучит следующий кадр, построенный полностью на пластике: Платонов галопирует вниз по склону холма; он катится, скользит по мокрой траве, ернически напевая дискантом итальянскую арию, которая является лейтмотивом фильма. Герой срывается вниз и в то же время остается среди «своих» — нелепых, раздетых, бредущих (чем-то это шествие напоминает знаменитые «хороводы» Феллини) в предзакатных сумерках под слова утешений недалекой, но доброй и доверчивой Саши: «... и мы увидим жизнь новую, светлую, чистую... и новых прекрасных людей, которые поймут нас и простят»... Фильм оставляет ощущение грусти оттого, что человек одинок (это подчеркивается ритмом и монтажом: длинные статичные планы, неожиданно обрванные, как и реплики, короткими врезками, моментальными «фотографиями» персонажей, когда они остаются один на один с собой), и оттого, что в мелодраме, почти гротеске, звучат умело привнесенные режиссером горько-иронические нотки чеховской прозы.

К сожалению, для телеэкрана «тонкая» игра звука и изображения пока недоступна. Так как изображение на телевидении лишено множественности градаций изобразительных и светотональных фактур, оно имеет оттенок камерности показа. А основная мысль передается при помощи **диалогов**. Эмоциональные и смысловые паузы в этих диалогах воспринимаются как цезуры, ритмические паузы. Слово-действие и действие сопрягаются, что дает постоянное ощущение присутствия персонажа в поле зрения зрителя. Поэтому используется *локальное построение мизансцены*.

На телевизионном экране существуют привычные формы диалогов (в кадре двое, трое выступающих) или так называемый «монтажный диалог», когда в монтажный строй включены высказывания нескольких людей, имеющих различную точку зрения об одной и той же проблеме. При такой форме диалога чем острее поставлена проблема и выявлены диаметрально противоположные позиции, тем насыщеннее драматизм происходящего и динамичнее идет монтажный спор. Для того чтобы у зрителя сложилось ощущение реальности беседы и не было чувства, что люди, участвующие в ней, не соединены в едином пространстве, необходи-

мо соблюдать определенные монтажные правила «ведения» такого диалога: точное композиционное построение каждого кадра и темпоритмическое соотношение между относительной длиной кадров. И чем лаконичнее построены ответы, тем более напряженно выглядит диалог. Другим вариантом телевизионного диалога могут быть монолог и его комментарий. При этом также нужно точно соразмерять абсолютные длины кусков: комментарий не должен во много раз превышать монолог, ибо тогда у зрителя возникнут неудовлетворенность и ощущение, что одному из выступающих не давали сказать слова.

Монтажный метод построения диалога имеет как положительные, так и отрицательные стороны. По воле режиссера выявляется скрытый подтекст, на первый план выдвигается эмоционально-образная структура. Основную нагрузку несет изобразительный ряд и темпоритм монтажных кусков. Смена крупностей, ракурсная съемка, свето-тональное решение позволяют создать пластический рисунок диалога, выявить психологический настрой героев, а их эмоциональное состояние будет конструироваться. Текст отходит на второй план. Такое «абстрагирование» пространства (оно становится более условным) и времени (сжатие до минимума) позволяет органично вводить музыкальное и шумовое сопровождение. Этот метод часто употребляется для передачи внутреннего монолога (в фильмах «Летят журавли» М. Калатозова, «Судьба человека» С. Бондарчука, «Монолог» И. Авербаха и т.д.). Однако порой пустые многословные диалоги становятся излишне значительными, экспрессивными, они несут в себе заряд, который их же и разрушает.

Рассмотрим *структурные особенности* построения диалогов, их типы, которые наиболее часто употребляются сегодня на телевидении:

- ◆ статичный диалог без действия, снятый статичной камерой, со статичным расположением актеров, с «видимым» движением, т.е. с помощью движения камеры;
- ◆ статичный диалог с нейтральным действием, которое является лишь фоном для диалога;
- ◆ диалог с активным действием, связанным с диалогом.

Так как часто основной смысл действия раскрывается в диалоге, монтаж можно осуществить на движении персонажа, подчиняясь пространственным и масштабным изменениям мизансцены. Отдельные реплики могут быть разделены длительными паузами, находиться в середине диалога, поэтому монтаж подчиняется смысловым переходам на новую точку общения.

При сложном расчленении диалога, снятого с нескольких точек в разных направлениях, звук становится ведущим фактором: чередование кадров, их длина подчиняются смыслу и ритму произносимых фраз. Здесь необходимо соблюдать некоторые этические правила: персонаж должен произнести фразу в кадре, если он ее начал, находясь в статичном положении. Иначе зритель может подумать, что при монтаже часть фразы была изъята или выступающему не дают говорить. Если говорящий направляется от центра кадра к его краям, фраза может быть закончена за кадром. У зрителей тогда создается иллюзия «выхода» персонажа за пределы кадра.

Диалоги по своей форме могут быть «замкнутыми» (персонажи ведут диалог между собой), а зритель является лишь сторонним наблюдателем. Тогда «четвертая стена» позволяет использовать любые монтажные переходы: по фразе, по взгляду, по движению, при помощи врезок, включения в сюжет музыкального сопровождения как лейтмотива.

Сегодня все большее значение приобретают «разомкнутые» диалоги, которые откровенно направлены в кинозал (или с экрана телевизора) каждому из зрителей. Для такой формы диалога характерны длинные планы, обращение на камеру, в центре внимания — слово, изображение при этом выполняет второстепенную роль. Временное течение диалога в его последовательности создает ощущение безыскусности, рождения мысли на глазах у зрителя. Такие телевизионные приемы, как «разомкнутый» диалог, откровенное «общение», с камерой стали использовать в повествовательном кинематографе; ими часто пользовался С. Герасимов. В фильме «Неоконченная пьеса для механического пианино» Н. Михалкова, в котором основное место занимают статичные общие планы, придающие особую живописность действию, создающие атмосферу «безвременья», диалоги носят открытый характер. Платонов, Софья да и другие персонажи не столько общаются между собой, сколько обращаются к зрителю.

Существуют парные диалоги. При таком построении диалога часто используется принцип треугольника, где необходимо соблюдать линию общения.

Сцены с парным диалогом обычно единообразны по планировке и малоподвижны — собеседники стоят или сидят друг против друга, иногда идут рядом или едут в машинах.

Выработался некий канон монтажной разработки таких диалогов, который то в сокращенном, то в расширенном варианте встречается и во многих современных фильмах: в начале сцены идет общий экспозиционный план, затем — средний и расчленение на крупные планы, которые дополняются повторением планов ансамбля, чтобы напомнить зрителю о месте действия, его атмосфере и мизансцене в целом, как она выглядит со стороны, а не с точки зрения самих персонажей, видящих только по отдельности друг друга¹.

Есть целый ряд моментов, на которые при звукозрительном монтаже необходимо обратить самое пристальное внимание:

- ◆ если говорящий начал двигаться, движение будет привлекать больше внимания, чем слово;
- ◆ если после движения один из персонажей заговорил, концентрация внимания будет на слове;
- ◆ если персонажи движутся на фоне моря, улицы, в машине, необходимо давать интершумы;
- ◆ если используются два параллельных действия в одном длительном кадре, диалог персонажей, которые находятся в центре, необходимо вынести на первый план, а все остальное должно играть роль интершума;
- ◆ если музыкальное сопровождение или шумы начинаются раньше изобразительного ряда (в предыдущем эпизоде или кадре), они объединяются в восприятии зрителя как продолжение одного из них.

Музыка и шумы, как монологи, диалоги и закадровый комментарий, являются одними из ведущих элементов драматургической структуры. Представим себе фильм, снятый сегодня в немом варианте; каждый кадр будет гиперболизирован в нашем восприятии, так как пауза воспринимается как эмоциональный удар, как прорыв во времени и в пространстве. Традиционное использование музыки (как элемента, который разъединяет или объединяет не только отдельные кадры, но и отдельные сюжетные линии) изменяет эмоциональное звучание, влияет на восприятие темпоритма изобразительного ряда, является неотъемлемой частью драматургии фильма или телепередачи. Но наравне с этим существуют жанры, где музыка становится ведущим началом: это рок-опе-

¹ Фелонов Л. Современные формы монтажа. М., 1982.

ры (телевариант «Сестра Керри»), мюзиклы («Вестсайдская история», «Мелодии старого квартала») и т.д.

Когда музыка является органической частью сюжета, а не аттракционом или вставным куском, она может не только иметь функциональное назначение, но и служить символом.

Очень интересное замечание по поводу полифонии современного экрана сделал композитор Г. Гладков, написавший музыку для многих кино- и телефильмов: «Под фонограмму снимаются иногда и отдельные эпизоды в обычных, немзыкальных фильмах, чтобы помочь актерам точнее прочувствовать ритм — как динамику, так и внутренний ритм сцены. С помощью шаржирования музыкального ритма режиссер может создать комический эффект, а внезапно оборвав музыку, заставить «звучать» паузу, подчеркнуть трагизм ситуации.

В будущем, мне кажется, технический прогресс откроет перед музыкой еще более широкие перспективы. Один из путей развития — дифференциация всех звуковых компонентов: музыки, речи, шумов. Понимаете, что я хочу сказать? Предоставление возможности каждой из «звуковых дорожек» по ходу фильма максимально полно выразить себя. Сейчас в современном фильме и физическое звучание (в смысле силы звука), и смысловое идут более или менее ровно: разговор — шумы — музыка. Но можно ведь сделать такую запись, что или все шумы будут выявлены до предела, от грохота землетрясения до пения маленькой птички, и это превратится в звукошумовую симфонию; или речь толпы приобретет полифоническое звучание, от отдельных фраз до выкриков; или, представьте, музыка лилась спокойно, выполняя свою служебную роль, — и вдруг словно ворвалась в фильм и выплескивается в полную силу: хор, оркестр — вся мощь и богатство!»¹

Современное телевидение, так же как и кинематограф, дает немало примеров, на стыке, слиянии жанров рождается интересное произведение. Так, когда в фильме «Ассоль» (режиссер Б. Степанцев, оператор Б. Кипарисов) изображение и звук в равной степени несут сюжетную и образную нагрузки. У каждого героя есть своя музыкальная тема и цветовая партитура (следует отметить использование красного цвета, его «нарастание» к финальным

¹ Петров А., Колесникова Н. Диалоги о киномузыке. М.: Искусство, 1982. С. 148.

кадрам становится не только эмоциональным, но и смысловым акцентом), которые либо противопоставляются друг другу (Ассоль и Хин), либо сливаются в сложном полифоническом рисунке (отец и дочь, Ассоль и Артур).

* * *

Звукозрительность современного экранного языка определяется особенностями пластики и звука, которые формировались по мере эволюции выразительных средств кинематографа. Сегодня кино и телевидение монтажно объединили пластические возможности изображения с эмоциональным и интеллектуальным значением слова.

Драматурги, режиссеры и композиторы создают сложный полифонический рисунок, синтезируя музыку и слово. В результате изображение и слово сливаются воедино, помогая наиболее полно раскрыть основную тему произведения, последовательно развивать сюжет, показывать внутренний мир и сложные переживания героев.

Из рассмотренных примеров видно, что современный этап развития экранных искусств отличается от периода 1960-1970-х годов, когда основное внимание было направлено на слияние звука и изображения. Сегодня происходит слияние жанров и направлений, а звук и изображение, подчиняясь драматургическому строю и монтажу, остаются ведущими средствами выразительности.

Вопросы

- Как проходила эволюция выразительных средств кинематографа?
- © Какова роль диалога на телевизионном экране? В чем заключаются его структурные особенности? © В чем вы видите перспективы полифонии современного экрана?

§ 3. Монтажное построение телевизионного изображения

- *Цветовое восприятие. Особенности монтажа. Цветовые решения в кино и на телевидении* ■

Цвет постоянно находится в движении, так как включает в себя и элементы освещенности, и динамику перемещения от тени и света, и эволюцию перехода от тональности к тональности. Мы всегда воспринимаем цвет по секторам — от самого яркого, насы-

щенного, контрастного — и запоминаем, как эмоцию. Чем сильнее эмоция, тем насыщеннее ощущение от цвета, чем контрастнее монтажный переход, тем сильнее ощущение от изменения цвета. Цветовые «удары» служат опорными точками в монтажных переходах: чем ближе по цветовой гамме фон и объект, тем «смазаннее» у нас восприятие изображения, т.е. объект и фон сливаются. Поэтому цветовому решению фильма или передачи отводится особая роль.

Современный человек с трудом может абстрагироваться от многоцветия мира. В черно-белом виде мы воспринимаем, как правило, прошлое или события, имеющие негативное значение (при стрессах все краски действительности делятся на черные и белые). Мы не говорим «белые и черные», тем самым выделяя и ставя черный цвет на первое место, ибо цветовое восприятие в первую очередь связано с чувственным, эмоциональным переживанием. Интересно отметить, что и окружающая нас природа, ее явления так же эмоционально окрашены, что связано с космосом, с законами мироздания. Смена времен года сопровождается определенным цветом, при этом переходный период сопряжен либо с угасанием цвета, либо с его преобладанием. Зима — это белый цвет; поздней зимой цвет набирает темную тональность (ощущение «предожидания», нагнетание отрицательных эмоций). И наконец, разрешение — нежная прозрачная зелень весны. В свою очередь весна также начинает набирать цветность: темнеет зелень, ярко пылают все краски (за исключением черной), происходит «взрыв» красного, синего, желтого, зеленого цветов, распределенных в окружающем нас пространстве на первый взгляд в равном количестве. Затем и лето переходит в новую гамму: желтым цветом окрашено большинство деревьев, и лишь пятнами выделяются красный и зеленый цвета. На фоне желтого в цветовом круге они кажутся конкурирующими друг с другом (если долго смотреть на зеленый, возникает красная обводка, и наоборот) — таков закон восприятия цвета органами зрения. Затем через черный и серый (дождь, чернеющие стволы деревьев, обнаженный кустарник, земля) происходит переход в белое царство зимы, где «звонко» сочетаются в новой паре желтый и синий (через белый снег), которые так же являются противоположными.

Это чудо природы складывается в цветовой круг нашего восприятия. Между основными цветами располагаются все переходные оттенки. При сложении цветов мы получаем: от белого к чер-

кадрам становится не только эмоциональным, но и смысловым акцентом), которые либо противопоставляются друг другу (Ассоль и Хин), либо сливаются в сложном полифоническом рисунке (отец и дочь, Ассоль и Артур).

* * *

Звукозрительность современного экранного языка определяется особенностями пластики и звука, которые формировались по мере эволюции выразительных средств кинематографа. Сегодня кино и телевидение монтажно объединили пластические возможности изображения с эмоциональным и интеллектуальным значением слова.

Драматурги, режиссеры и композиторы создают сложный полифонический рисунок, синтезируя музыку и слово. В результате изображение и слово сливаются воедино, помогая наиболее полно раскрыть основную тему произведения, последовательно развивать сюжет, показывать внутренний мир и сложные переживания героев.

Из рассмотренных примеров видно, что современный этап развития экранных искусств отличается от периода 1960—1970-х годов, когда основное внимание было направлено на слияние звука и изображения. Сегодня происходит слияние жанров и направлений, а звук и изображение, подчиняясь драматургическому строю и монтажу, остаются ведущими средствами выразительности.

Вопросы

- О Как проходила эволюция выразительных средств кинематографа?
- © Какова роль диалога на телевизионном экране? В чем заключаются его структурные особенности? © В чем вы видите перспективы полифонии современного экрана?

§ 3. Монтажное построение телевизионного изображения

- *Цветовое восприятие. Особенности монтажа. Цветовые решения в кино и на телевидении* ■

Цвет постоянно находится в движении, так как включает в себя и элементы освещенности, и динамику перемещения от тени и света, и эволюцию перехода от тональности к тональности. Мы всегда воспринимаем цвет по секторам — от самого яркого, насы-

щенного, контрастного — и запоминаем, как эмоцию. Чем сильнее эмоция, тем насыщеннее ощущение от цвета, чем контрастнее монтажный переход, тем сильнее ощущение от изменения цвета. Цветовые «удары» служат опорными точками в монтажных переходах: чем ближе по цветовой гамме фон и объект, тем «смазаннее» у нас восприятие изображения, т.е. объект и фон сливаются. Поэтому цветовому решению фильма или передачи отводится особая роль.

Современный человек с трудом может абстрагироваться от многоцветия мира. В черно-белом виде мы воспринимаем, как правило, прошлое или события, имеющие негативное значение (при стрессах все краски действительности делятся на черные и белые). Мы не говорим «белые и черные», тем самым выделяя и ставя черный цвет на первое место, ибо цветовое восприятие в первую очередь связано с чувственным, эмоциональным переживанием. Интересно отметить, что и окружающая нас природа, ее явления так же эмоционально окрашены, что связано с космосом, с законами мироздания. Смена времен года сопровождается определенным цветом, при этом переходный период сопряжен либо с угасанием цвета, либо с его преобладанием. Зима — это белый цвет; поздней зимой цвет набирает темную тональность (ощущение «предожидания», нагнетание отрицательных эмоций). И наконец, разрешение — нежная прозрачная зелень весны. В свою очередь весна также начинает набирать цветность: темнеет зелень, ярко пылают все краски (за исключением черной), происходит «взрыв» красного, синего, желтого, зеленого цветов, распределенных в окружающем нас пространстве на первый взгляд в равном количестве. Затем и лето переходит в новую гамму: желтым цветом окрашено большинство деревьев, и лишь пятнами выделяются красный и зеленый цвета. На фоне желтого в цветовом круге они кажутся конкурирующими друг с другом (если долго смотреть на зеленый, возникает красная обводка, и наоборот) — таков закон восприятия цвета органами зрения. Затем через черный и серый (дождь, чернеющие стволы деревьев, обнаженный кустарник, земля) происходит переход в белое царство зимы, где «звонко» сочетаются в новой паре желтый и синий (через белый снег), которые так же являются противоположными.

Это чудо природы складывается в цветовой круг нашего восприятия. Между основными цветами располагаются все переходные оттенки. При сложении цветов мы получаем: от белого к чер-

ному, от яркого к темному, от* положительных эмоций к отрицательным. Чистые цвета вызывают положительные эмоции (с оттенками либо радости, либо ностальгии), смешанные цвета — ощущение перехода, напряжения, предчувствия (состояние нестабильности, неуравновешенности). **Цветовое восприятие всегда связано с действием** (внутренним, если это переживание, оно тяготеет к развитию, или внешним, тогда это выражается в «окрашенности» предметов).

Разберем этот вопрос на конкретной схеме.

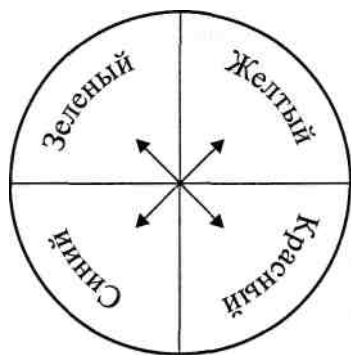


Рис. 6

Зеленый — цвет, который вызывает ощущение спокойствия, обновления. Однако если мы окрашиваем кадр в зеленую гамму, цвет лица персонажа из естественного переходит в противоположный—неестественный (красное в зеленый), что создает ощущение тревоги. Такой кадр воспринимается нами как «мертвый», «чужой», «ирреальный», «символический». Иными словами, цвет может создать определенную тональность — положительную или отрицательную.

Красный — цвет жизни, привлекающий, агрессивный, будоражающий. Он всегда является доминантным и поглощает все другие краски. С одной стороны, как огонь, он дает свет, словно «пожирая» темноту, выделяя окружающий мир с искажением, с другой — «съедает» белое, т.е. окрашивает его в различные оттенки. Красный цвет всегда в конфликте с черным и белым. Отсюда могут возникнуть интересные монтажные решения, связанные с темпоритмическим построением:

- красное и черное, здесь ярче воспринимается красное, трагичнее — черное;
- красное и белое, здесь ярче воспринимается белое.

При «разбелении» красного акцент делается на яркости. За основу берется $\frac{2}{3}$ яркости любого из цветов:

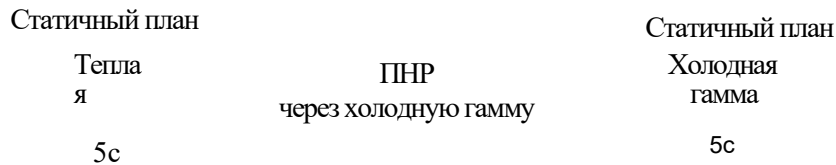
- на белом (площадь от $\frac{2}{3}$ экрана + $1/i$ яркости) красное, как деталь; центральный цвет красный (кровь на белом воспринимается как «светлая» трагедия, переход в вечность);
- на красном фоне белое «поглощается» красным (красное — $\frac{2}{3}$ экрана, белое не выделяется на первый план, как в первом случае, а как бы уходит в глубину пространства), красное — возбуждающее, агрессивное, разрушающее гармонию белого.

Желтый — солнечный, «рассыпающийся» на красное и белое, жаркий, веселый, неустойчивый, изменчивый вызывает ощущение радости и тревоги одновременно. В большом количестве он давит своей насыщенностью. Зритель долго не выдерживает как красную, так и желтую тональности. В сочетании желтый — красный, желтый — «легкий», красный — «тяжелый». От желтого — к красному кадр утяжеляется и имеет завершенную форму, тогда как при обратном решении он становится «легче» и требует дальнейшего разрешения. Например: мы начинаем панораму с желтых листьев и переходим на красные; ощущение от такого изображения законченное, «логическое» (в кадре есть «точка» — от легкого к тяжелому, от яркого к более темному по палитре цвету). И наоборот: панорама начинается с красных листьев и завершается желтыми — кадр как бы стал более легким, возникает желание его «раскрыть», сделать отъезд до среднего или общего плана либо перейти к следующему кадру, более завершенному по цвету, т.е. к более устойчивому.

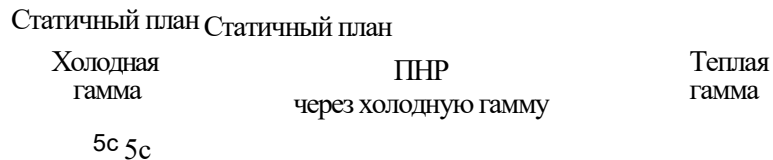
Синий — тяжелый, мрачный, «съедающий» движение, «догоняющий», Машина, окрашенная в синий цвет, при движении создает иллюзию падения ее скорости. Синий цвет также «напряженный», «неустойчивый», он либо переходит через разбеленность в голубой — легкий, светлый, прозрачный, вызывающий ощущение вечности (несмотря на «холодный» оттенок), либо в черный цвет. На синий предмет долго смотреть тяжело, он «давит», порождает отрицательные эмоции.

щ- Итак, основные цвета мы воспринимаем как «тяжелые» (красный, синий, черный) и «легкие» (зеленый, желтый, белый); «холодные» (зеленый, синий, белый) и «теплые» (желтый, красный, коричневый — смешанный цвет, не переходящий в черный).

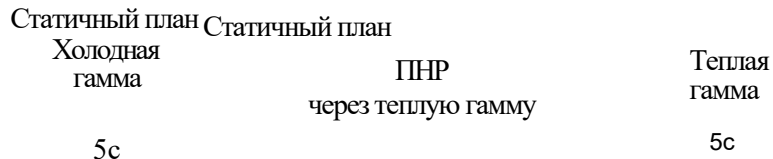
Как мы уже отмечали, цвет может передавать чувства, настроенные человека. При *монтаже* учитывается, переходим ли мы от теплой тональности к холодной (кадры при этом в зрительском восприятии ритмически увеличиваются) — возникают отрицательные эмоции, или наоборот, от холодной гаммы в теплую — эмоции становятся положительными и кадры как бы укорачиваются. Например, при одинаковой крупности планов последний план «удлинняется», становится доминантным:



Последний план как «взрыв» в положительную сторону, но как «короткий» план:



Последний план воспринимается как «подготовленный» (плавный монтажный переход):



Если рассмотреть приведенные схемы, можно обнаружить следующие *закономерности*: длина плана зависит не только от времени присутствия изображения на экране, но и от его тональности, яркости, крупности, сочетаемости предметов по цвету.

Сами по себе цвета «выступают»:

- ♦ как дополняющие центр внимания (основной цвет дополняется по тональностям и яркостям);
- ♦ как противоположные — по контрасту (вводится «борьба» цветов).

При этом принимается во внимание соотношение цветовых площадей (красный букет на зеленом фоне — доминантность цветов; цветы станут центром внимания, если они занимают $2/3$ площади экрана или $1/3$ яркости).

Можно выделить следующие *тенденции в использовании цветовых решений* в кино и на телевидении.

1. Цвет берется как естественное «окрашенное» изображение. Изобразительный ряд должен быть «выстроен» по цветам (на монтаже мы производим коррекцию цветов: зеленый, синий, красный и желтый должны совпадать по своим яркостям и тональностям), тогда изображение будет «ровным», без цветовых перепадов, а сочетание двух рядом стоящих планов — плавным.
2. Цвет выделяется как доминантный или «драматургический». Движение цвета здесь используется как принцип его нарастания (т.е. из естественного он постепенно или резко перерастает в образный) или как принцип контраста. Все зависит от поставленной задачи на уровне разработки образа: цвет может быть как фон действия; как принадлежность персонажу; как переход в другое психологическое состояние и т.д.
3. Сочетание цвета и черно-белого изображения.
4. «Вычитание» составной цвета из кадра (например, все изображение — цветное, а фигура персонажа решена в черно-белом варианте или, наоборот, на черно-белом фоне действует персонаж «в цвете»). Такое комбинированное решение достигается при помощи электронного монтажа.
5. Цвет принимает «участие» в процессе соляризации (при сверхбольших экспозициях — уменьшение плотности «почернения», что приводит к превращению негативного изображения в позитивное и, наоборот, позитивного в негативное). Одновременно происходят изменения в дополнительном (к основному) цвете или замена цвета.
6. Цвет помогает формировать ощущение пространства — замкнутого или безграничного — при точном сочетании гори-

зонтальных и вертикальных построений кадра, крупных и общих планов (контрастный цветной портрет на первом плане на фоне пейзажа акварельной или пастельной цветовой насыщенности значительно усиливает ощущение пространства). 7. Цвет может влиять на ощущение времени — от текущего до «застывшего».

* * *

Все сказанное дает основание рассматривать цвет не только как средство художественного решения фильма или передачи в целом, но и как драматургический прием, так как умелое использование цветовой гаммы позволяет усилить эмоциональное воздействие произведения, развить его образную структуру, когда символы и аллегории приобретают значение «цветовых переживаний». Цвет может как «собрать», так и «рассыпать» «видимый мир», усиливая впечатление от реальных предметов или создавая ирреальные образы. Особенно остро это воспринимается зрителем через прямоугольное пространство экрана, ибо цвет здесь просматривается, словно через увеличительное стекло авторского видения.

Вопросы

- О Как цветовое восприятие связано с действием?
- © Каким образом проявляются закономерности монтажа при переходе от теплой тональности к холодной?
- © Каковы современные тенденции в использовании цветовых решений в кино и на телевидении?

Заключение

Еще не прошли те времена, когда монтаж на телевидении провозгласили «всемирным». Сегодня режиссеры при создании передачи или видеорекламы пользуются новейшей аппаратурой, где электроника трансформирует изображение согласно авторскому замыслу, где можно легко изменить темпоритм, композицию кадра, колористический рисунок изображения и перевести звук из «плоского» в «объемный» или наоборот. Иными словами, при помощи монтажа можно создавать «вторую реальность», изменять «смысл» происходящего, фальсифицировать действительность.

Монтаж — процесс творческий, и его возможности нельзя ограничивать сводом правил и техническими рекомендациями. В последнее время наметился интересный путь: «возврат в прошлое», но с использованием новейшей техники монтажа. На Каннском фестивале рекламных роликов в 1994 г. лучшими были признаны рекламы, снятые на киноплёнку, но смонтированные видеоспособом. При этом основной тенденцией стало использование кинематографических традиций: хорошее актерское исполнение, съемка почти неподвижной камерой, точное композиционное решение, тонирование кадра, использование контрапункта звука и изображения, юмор и присутствие художественного вкуса при минимальном использовании электронной технологии.

В кинематографе и на телевидении (как и в жизни) все находится в движении: меняется мода, звучат новые имена, появляются и исчезают рубрики и циклы передач. И далеко не всегда броские монтажные фразы служат свидетельством незаурядности, и некогда новый прием может стать затертым штампом. Время рас судит, кто займет место в истории искусства, а кто своим новаторством лишь проложит дорогу следом идущим. Существует главное — Мастерство, Искусство, поиски новых форм и средств выразительности, которые дают возможность открыть перед зрителем новые измерения. И остается необходимость изучать то лучшее, что было найдено и проверено временем, — образцы мировой классики.

Словарь терминов и понятий

Ассоциативный монтаж всегда экспрессивен, это некий комментарий (авторский или от лица героя), некое образное материализованное воплощение нематериальных ощущений.

Видеокадр состоит из последовательно записанных горизонтальных строк, которые разделены между собой двумя различными полями. Первое поле содержит нечетные строки, второе — четные. В формате PAL 625 строк.

Видеомонтаж (электронный монтаж, ВМЗ) — способ фиксации звука и изображения на магнитную пленку, электронным способом. При видеозаписи используются все приемы современного монтажа (конструктивного, художественного, синхронного, асинхронного), применяемые как в телевизионной практике (при студийных и внестудийных передачах), так и в кинопроизводстве.

Звукозрительный монтаж — органическое единство изображения и звука, когда они выражают единый образ, единую мысль и единое эмоциональное ощущение.

Кадр — фр. *cadre* — часть некоего действия или развивающейся темы, композиционно-организованная в одном непрерывном фрагменте, записанном на пленке (кино или видео) или в цифровом формате, который решен в определенном стилевом ключе и органически входит в драматургическую структуру произведения.

Кадрик — отдельное изображение, где зафиксирована одна из последовательных фаз снимаемого объекта или его статического положения. В кино нами воспринимаемое изображение состоит из 24 кадров в секунду, на телевидении частота смены кадров — 25 кадров в секунду.

Клиповый монтаж — монтаж, при котором сюжет создается по принципу «часть вместо целого», а событие разбивается на мелкие фрагменты.

Композиция — организация объектов или предметов, имеющих определенную крупность, пространственное расположение, цветность и фактуру, которые мы воспринимаем по степени их значимости, яркости и подвижности относительно нас.

Контрапункт — столкновение двух рядом стоящих кадров, звука и изображения, рождающее новый смысл или ассоциацию у зрителя

Метафора — переносное значение слова (в кино и на телевидении — слова, изображенного действия и изображения), основанное на уподоблении одного предмета или явления другому по сходству или по контрасту.

Мизанкадр — образное решение действия в кадре с учетом всех выразительных средств экранного искусства.

Мизансцена — способ доведения до зрителя чувства одновременно с текстом. Ведь жизнь проявляется не только в слове, но и в движении. Слово и движение равноправны.

Многокамерный метод съемки основан на сложном движении камеры и изменении точек показа (переключении с одной камеры на другую). Разработка сложной партитуры многокамерности строится на динамике внутрикадрового монтажа и на особенностях работы за пультом (использовании кнопочного моментального перехода с плана на план, микшерного плавного перехода и т.д.).

Монтаж на движение — один из основных и самых распространенных приемов монтажа — подчиняется пространственным изменениям мизансцены, точно следует за ними, акцентирует появление и даже жесты персонажей. Такой монтаж может строиться на контрастах — на столкновении разных темпов и направлений, на чередовании бурной динамики с полной статикой.

Монтажная фраза — сочетание выразительных кадров, раскрывающих их контекст, смысловое и эмоциональное содержание, подчеркивающих развитие действия и содержания, перерастающих из однозначно информационных в многозначное содержание всего произведения в целом. Монтажная фраза, являясь составной частью эпизода, имеет определенный темпоритм и состоит из отдельных планов, объединенных единым содержанием.

Монтажный кадр (отдельный монтажный кусок) — отрезок пленки, содержащий тот или иной момент действия, снятый с помощью неподвижной или подвижной камеры от склейки до склейки.

Наплывы — плавный монтажный переход, при котором яркость предыдущего кадра плавно снижается, а яркость последующего кадра увеличивается. Продолжительность монтажного перехода методом наплыва — до 2 секунд.

Параллельный монтаж — монтаж, при котором сцена, кадр разбиваются на отдельные последовательно соединенные элементы (планы, ракурсы), связанные причинно-следственными отношениями, развитием сюжета или его авторской трактовки.

План — масштабно-пространственная характеристика кадра. За единицу измерения берется фигура человека.

Ракурс — угол зрения камеры, один из самых важных способов выражения эмоционально-психологического содержания сцены.

Сцена — серия кадров, объединенных единством содержания, времени и места действия.

Телевизионный кадр — показ того или иного момента непрерывного действия или события, зафиксированного неподвижной камерой или в

ее движении от момента включения до момента выключения в эфире. Он может быть зафиксирован на видеоленту или быть записан в цифровом формате.

Телевизионный монтаж — особая система соединений разных планов, фиксируемых несколькими телевизионными камерами с разных точек, обеспечивающая непрерывный показ на телеэкране, подчиненный идейному и художественному замыслу режиссера, который непосредственно осуществляет монтаж во время передачи на микшерной панели режиссерского пульта. Главной задачей телевизионного монтажа является точная передача сути передаваемого события в его непрерывном течении.

Эпизод — относительно завершенная часть сценария фильма или передачи, не требующая единства места, но обладающая единством действия и темы. Эпизод состоит из ряда кадров, единых по композиционному решению, т.е. имеющих единый ключ освещения, тональности, колорита, изобразительного рисунка.

Литература

- Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие / БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ. Благовещенск, 1999.
- Бурлаков М.* Создание видеоклипов. СПб., 2003.
- Выготский Л.* Психология искусства. М., 1987.
- Волков Н.* Цвет в живописи. М., 1985.
- Волынец М.* Свет в работе оператора. М., 2003.
- Даниэль С.* Искусство видеть. Л., 1990.
- Железняков В.* Цвет и контраст. М., 2002.
- Иванов А.* Видеомонтаж на компьютере. СПб., 2002.
- Иванов В.* Бессознательное, функциональная асимметрия, язык и творчество // Психология художественного творчества: Сб. ст. Минск, 1999.
- Кандинский В.* О духовном в искусстве. М., 2000.
- Клипатрик Д.* Свет и освещение. М., 1988.
- Медынский С.* Панорамная съемка. М., 2002.
- Михалкович В.* Изобразительный язык средств массовой коммуникации. М., 1986.
- Миннарт М.* Свет и цвет в природе. М., 1958.
- Пондопуло Г., Ростоцкая М.* Новые искусства и современная культура // Фотография и кино. М., 1997.
- Рабигер М.* Режиссура документального кино. М., 1999.
- Розенталь А.* Создание кино- и видеофильмов как увлекательный бизнес. М., 2000.
- Руубер Г.* О закономерностях художественного визуального восприятия. Таллин, 1985.
- Флоренский П.* Обратная перспектива. М., 1990.
- Тарковский А.* Уроки режиссуры. М., 1993.
- Тарковский А.* Начало... и пути. М., 1994.
- Третьяков Н.* Образ в искусстве. М., 2002.
- Эйзенштейн С.* Монтаж. М., 2000.

Оглавление

Введение.....	3
От автора.....	4
<i>Глава 1. «Видимый мир» и его проекция на телевизионном экране</i>	<i>6</i>
§ 1. «Видимый мир» — «освященный мир»	6
§ 2. Сущность аудиовизуального мышления и образная система телеэкрана.....	17
§ 3. Что такое вторая реальность и виртуальная реальность?	24
§ 4. Монтажные теории.....	46
<i>Глава 2. Техника и технология создания телевизионных программ</i>	<i>65</i>
§ 1. Что такое монтаж?.....	65
§ 2. Типы и виды монтажа	75
§ 3. Клиповый монтаж.....	88
§ 4. Композиционное решение кадра.....	94
§ 5. Крупность плана и его колористическое решение. Монтаж по крупности	104
§ 6. Монтаж на движение.....	112
<i>Глава 3. Мир — это театр, а люди в нем — только зрители</i>	<i>131</i>
§ 1. Мизансцена	131
§ 2. Пластика и звук экранного языка.....	147
§ 3. Монтажное построение телевизионного изображения	158
Заключение	165
Словарь терминов и понятий	166
Литература.....	169

Учебное издание Серия
«Телевизионный мастер-класс»

Утилова Наталия Ивановна
МОНТАЖ

Редактор *Е. А. Воронцова*
Корректор *Л. В. Доценко*
Художник *Д. А. Сенчагов*
Компьютерная верстка *С. А. Артемьевой*

Подписано к печати 2.08.2004. Формат 60х90¹/₁₆
Гарнитура Тайме. Печать офсетная.
Усл. печ. л. П. Тираж 3000 экз. Заказ № 40Q3

ЗАО Издательство «Аспект Пресс»
111141, Москва, Зеленый проспект, д. 8
E-mail: info@aspectpress.ru; www.aspectpress.ru
Тел.306-78-01, 306-83-71

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленных
диапозитивов в ОАО «Можайский полиграфический комбинат»
143200, Можайск, ул. Мира, 93.

**Издательство
«Аспект Пресс»**
предлагает учебные пособия серии
«Телевизионный мастер-класс»

•М. М. Волынец

ПРОФЕССИЯ — ОПЕРАТОР

Книга, раскрывающая специфику работы телевизионного оператора. В ней объединена информация о современных требованиях к композиции видеосюжетов и технологических приемах; об особенностях и тонкостях работы оператора со светом в различных условиях. Пособие содержит практические рекомендации, материал о том, как «читать и понимать» произведения изобразительного искусства, созданные фотографами, кино- и телеоператорами в фильмах и передачах.

Обложка, формат 60x90¹/₁₆, 160 с.

Н. А. Голядкин

**ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО И ЗАРУБЕЖНОГО
ТЕЛЕВИДЕНИЯ**

В книге освещается становление и развитие телевидения от опытов Б. Розинга и В. Зворыкина до перехода на современные цифровые технологии. Отдельные главы посвящены ТВ США, Великобритании, Франции, Германии, России и других стран — формированию их вещательных структур, государственному регулированию, программам и аудитории. Прослеживается также эволюция тематических кабельно-спутниковых каналов, в первую очередь международных новостных.

*Обложка, формат 60*90¹/₁₆ 144 с.*

С. Е. Медынский ОПЕРАТОР.

ПРОСТРАНСТВО. КАДР

В пособии дан творческий анализ одного из операторских приемов работы с пространством — панорамирования. Обоснованы и систематизированы принципы использования панорам различного типа, прокомментированы результаты их применения. Автор делится советами по технологии выполнения приемов в зависимости от поставленных, съемочной группой творческих задач.

*Обложка, формат 60*90¹/₁₆, 112 с.*

Б. Я. Меерзон

АКУСТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЗВУКОРЕЖИССУРЫ

Предлагаемое учебное пособие — первый шаг в постижении профессии звукорежиссера, закладывающий фундамент для дальнейшего, более углубленного, практического освоения предмета. Звукорежиссер — профессия, требующая знаний различных областей культуры и науки. Настоящее пособие посвящено вопросам акустики и звукотехники.

*Обложка, формат 60*90¹/₁₆, 224 с.*

С. А. Муратов

ПРИСТРАСТНАЯ КАМЕРА

Переиздание книги, вышедшей в 1976 году. В ней идет речь о многообразии средств, которыми располагает современная документалистика экрана, о дискуссиях, которые связаны с их появлением, и о том, как эти средства используются в творческой практике документалистов. Книга написана в живой журналистской манере и представляет интерес не только для специалистов, но и для широкого круга читателей.

*Переплет, формат 60*90¹/₁₆, 187с.*

Е. В. Поберезникова

**ТЕЛЕВИДЕНИЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ:
ИНТЕРАКТИВНОЕ ПОЛЕ ОБЩЕНИЯ**

В учебном пособии анализируется и классифицируется все многообразие телевизионных российских передач с участием аудитории. Неординарные наблюдения автора и предложенные ею классификации могут стать для творческого журналиста настоящим банком идей и детонатором собственных экранных решений.

Обложка, формат 60x90 1/16, 224 с.

*Б. Д. Гаймакова, С. К. Макарова, В. И. Новикова, М. П.
Оссовская*

МАСТЕРСТВО ЭФИРНОГО ВЫСТУПЛЕНИЯ

Уникальное учебное пособие, включившее в себя наиболее полный материал для обучения речевым навыкам, необходимым для работников телеэфира — технике и культуре устной речи. В книге рассматриваются теоретические аспекты телевизионной работы, включая подготовку эфирного выступления различных жанров, практикум по редактированию телепрограмм, правила русского произношения, соответствующие орфоэпическим нормам, тренинг по технике речи.

Переплет, формат 60x90 1/16, 288 с.

Все учебники издательства «Аспект Пресс» на сайте
www.aspectpress.ru

Федеральное государственное
образовательное учреждение
**ИНСТИТУТ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ
РАБОТНИКОВ ТВ И РВ**

осуществляет повышение квалификации и профессиональную переподготовку творческих работников, инженерно-технических специалистов, управленческого аппарата государственных, коммерческих эфирных и кабельных телерадиокомпаний.

Обучение очное (с отрывом и без отрыва от работы), заочное (срок обучения 2 года), аспирантура (заочная — 4 года) по специальностям: теле- и радиожурналисты; дикторы-телерадиоведущие; режиссеры; режиссеры-мультимедиа; режиссеры монтажа; звукорежиссеры; телеоператоры; видеоинженеры; телепродюсеры; стилисты, визажисты и гримеры ТВ.

Выдаются документы государственного образца (свидетельство или удостоверение о повышении квалификации, диплом о профессиональной переподготовке).

Имеется общежитие.

Институт ведет также краткосрочную подготовку специалистов на местах с выездом профессорско-преподавательского состава.

Адрес Института: 127521, г. Москва, ул. Октябрьская, д. 105, корп. 2.

Справки по телефону: **289-41-85**, факс 289-45-75.

E-mail: rtv@ipk.ru; [http: www.ipk.ru](http://www.ipk.ru)